# LUKÁCS GYÖRGY:

# VILÁGIRODALOM I.

# LUKÁCS GYÖRGY

# VÁLOGATOTT MŰVEI II.

SZERKESZTETTE ÉS VÁLOGATTA:
FEHÉR FERENC

GONDOLAT KIADÓ

LUKÁCS GYÖRGY

# VILÁGIRODALOM
# I.

VÁLOGATOTT
VILÁGIRODALMI TANULMÁNYOK

BUDAPEST, 1969

© LUKÁCS GYÖRGY 1969

# Előszó

Ez a kötet a válogatás elveit illetőleg erősen eltér a *Művészet és társadalom*ban alkalmazottaktól. Míg ott – a társadalmi alap és felépítmény viszonyát elemezve – arra is rámutattam, hogyan alakult ki bennem lassan, persze olykor komoly válságokon keresztül a tudományos megértés helyes módszere, úgy itt a kiválasztás és csoportosítás lényegében marxista fejlődési korszakomra (az 1930 utáni időre) szorítkozik.

Azt hiszem, könnyen megérthető ez az eltérő szempont. Itt maga a világirodalom, illetve fejlődésének egy korszaka kell hogy az érdeklődés középpontjában álljon. Vagyis egy valóságos fejlődési folyamat. E folyamat belső összefüggéseinek tisztázását könnyen megzavarhatta volna, ha az olvasó figyelme arra is irányulna, milyen különböző nézőpontokból ábrázolja a szerző az egyes írókat, ahelyett, hogy arra összpontosulna, mi a valóságos objektív összefüggés e nagy folyamat egy-egy döntő szakasza, fordulópontja között. Ezért régi tanulmányaim közül csak a *Függelék*ben közlök néhány mutatványt.

A világirodalom szó mint cím félrevezető lehetne, ha tisztán tartalmi szempontból értelmeznők. Nem tudom, van-e élő ember, aki képes lenne az egész világirodalom minden korszakalkotó emberével úgy foglalkozni, hogy annak valóságos képét, nézőpontjainak különösségét, gazdagságát, mélységét igazi megelevenítő erővel tárja az olvasó elé. Mindenesetre: belőlem ez a tudás, ez a képesség hiányzott. Számomra a világirodalom elsősorban nézőpont volt: olyan költői tartalmak és formák felkutatása és elemzése, amelyek nélkülözhetetlenek mai valóságunk igazi, mélyreható megértése szempontjából. Így váltak számomra elsősorban a 19. század világirodalmának nagyjai kutatási témákká. (Cervantesről és Shakespeare-ről csak alkalmi vázlatokig jutottam el.) Témákká pedig elsősorban azáltal lettek, mivel az ember és az ember világának objektív, társadalmi fejlődését az ilyen művek tárták fel és örökítették meg olyan szélességgel, olyan mélységgel, hogy a visszatekintő számára

előremutatóan megjelöljék az emberi nem igazi emberi fejlődésének fontos szakaszait és típusait. (Itt kötelességemnek tartom az olvasót arra is figyelmeztetni, hogy ez a könyv, bár legáltalánosabb nézőpontjai egységesek, mégiscsak különböző időben, különböző körülmények között létrejött egyes cikkek gyűjteménye. Ez okozza, hogy sem a tárgyalt témák nem mentesek napi szempontoktól, sem a tárgyalás módja, terjedelme stb. az alkalomszerűségtől. Teszem: a Tolsztoj- és Dosztojevszkij-tanulmányok terjedelmét messzemenően az akkori közlési alkalmak lehetőségei határozták meg.)

Ma a kapitalista világban uralkodó az a divat, hogy végleg elavultnak tekintsék a 19. századot. Holott ez a század, Goethe és Heine, Balzac és Stendhal, Tolsztoj és Dosztojevszkij százada – és nem véletlenül a Hegelé és Marxé is – hallatlan energiával állította a középpontba az ember emberré fejlődésének, e fejlődés külső és belső problematikájának perdöntő kérdéseit. Nem kétséges előttem, hogy akik e század irodalmát megvetik, nagyrészt éppen ezek elől a kérdések elől szeretnének kitérni. Sok nyugati „modern" a múló pillanatnyiság, az ember puszta partikularitásának védelmében – ami egyszersmind a manipulált presztízs- és reklámfogyasztás megörökítésének kísérlete – nézi le ezt a mi közvetlen múltunkat. Sok – gondolatilag és érzelmileg a sztálini korszak szűk és zsarnoki bürokratizmusában megrekedt – szemlélő viszont a felületes, pusztán napi kérdésekre korlátozott „pártos" irodalom védelmében teszi lényegében ugyanezt. Amiért e könyv szerzőjét a 19. század annyira foglalkoztatta, az a nyugatos és szektáns felületesség, az adott pillanat felszínéhez tapadás elutasítása – éppen az emberi integritás védelmében. Megismerni az ezt veszélyeztető külső és belső erőket, védekező, sőt támadó felkészülést jelent a kétféle manipuláció által egyaránt létrehozott beletörődés ellenében. Éppen ez az igazi szembenézés, a leküzdés vagy legalábbis a küzdelem magatartása a konformista megbéküléssel szemben, mely persze Nyugaton is – és nemegyszer nálunk is – a nonkonformizmus álarcában szeret fellépni.

Minden világirodalom az emberré válás világtörténeti folyamatának visszatükrözése, és ennek segítségével egyszersmind az emberré válásért vívott harc aktív részese. Világirodalmivá írók és művek tehát elsősorban nem írástechnikai újításaik révén válnak, hanem annak az írói éleslátásnak, annak a költői víziónak a következtében, amellyel válaszokat adnak koruk feladta nagy kérdésekre, meglátva és ábrázolva azt, miképp torzítják el az ember emberi mivoltát, miként képes az ember azokra választ adni, hogyan őrzi meg vagy veszti el válasza során valódi emberségét. Természetesen minden kérdést és minden választ nem valami elvont „kor" vált ki, hanem az író számára közvetlenül adott nemzet és osztály, annak jelene, múltja és perspektívája, a benne

működő közvetlen és általános társadalmi áramlatok. Nincsen nagy író, aki a közvetlenség eme talajáról le akarna és le tudna szakadni. De világirodalmi jelenséggé csak az az író válhatik, aki – megőrizve a közvetlen talaj sajátosságait – képes azt költőileg úgy általánosítani, hogy összefüggésük az egész emberiség fejlődésével kapcsolatos termékeny megrendülést, valódi katarzist kiváltó erővé válhassék más nemzetek, más korok fiai számára is.

Mivel a szerző akarata minden tanulmány megírásakor az ilyen összefüggések felderítésére irányult, puszta vállrándítással utasíthatja el azt a vádat, melyet a meg nem értők gyakran emeltek ellene: mintha az olyan író világirodalmi nagyságának hangsúlyozása, amilyen például Walter Scott, Balzac vagy Tolsztoj volt, azt jelentené, hogy közvetlenül mintának óhajtja őket tekinteni a jelenben működők számára. E kötet bármely elfogulatlan olvasójának nem kell bizonygatnom, hogy szerintem ilyen jellegű maradandó formájú válasz az ember létkérdéseire nem létezhetik. Tehát olyan irodalmi alkotás sem, mely nem egy konkrét, egyszeri kor, osztály, nemzet stb. konkrét kérdéseire adott konkrét válasz lenne, melynek művészi formáját végsősoron nem ez a konkrét kérdés – amely konkrét mivoltában nem ismétlődhet meg és nem térhet vissza – és a konkrét felelet tartalma és formája határozná meg. E tekintetben tehát a művészi ábrázolás alapkérdései tekintetében éppen a mi szempontunk nem ismerheti el semmiféle „örökös és állandó példakép" fogalmát. Éppen ez a magatartás teszi szükségszerűvé azt, hogy az igazi művészi forma minden nagy alkotóban, minden nagy alkotásban szükségképpen mindenkor újra szülessék, hogy az alkotás közvetlen egyedisége számára minta ne létezhessék.

Ez azonban nem zárja ki, sőt magában foglalja annak lehetőségét, sőt szükségszerűségét, hogy az így létrejövő művészi egyediség (eredetiség) ne függetlenedjék az emberiség fejlődésének legáltalánosabb menetétől és döntő fontosságú tapasztalataitól. Hogyha valaminek a lényegét felismerjük, róla az igazat, pusztán szubjektív jellegű eltorzítások nélkül, kimondjuk, ez közelebb visz a valóság valódi útjának megértéséhez, megfelelő felmutatásának lehetőségéhez, mint a puszta, közvetlen és múló hangulat, mint a pillanatnyi benyomás, mint a magunkról táplált kritikátlan előítéletek, melyek játszi könnyedséggel csúsznak át az öncsalásba, sőt a hazugságba is – ezt a tényt minden ember mindennapi élete mindennapos tapasztalataiból könnyen ismerheti. És az élet emez alapigazsága nem múlik ki a művészi alkotás küszöbén. Amit a marxista esztétika realizmusnak nevez, az nem más, mint a világ (és benne önmagunk) adekvát megismerésének summázott tapasztalata, természetesen a művészi alkotás és műélvezet sajátos körülményei alapján. De az a követelés, hogy az objektív igazság felkutatása és megfelelő ábrázolása ne legyen

több, mint meghatározott korok múló divatja („stilrealizmus"), nem kevésbé értelmetlen az olyan „elméleteknél", melyek magában az életben úgy érvényesülhetnek, mintha az emberek között igazi emberi viszony megteremtésének, fenntartásának, fejlesztésének helyes módszere az egyik korszakban az igazság, a másikban a hazudozás lenne. Ennek elvetése még távolról sem jelenti – a szó közvetlen értelmében – minták tételezését. Ha valaki embertársaival való személyes érintkezésében lehetőleg elkerüli a hazugságot, a csalást és az öncsalást, arról aligha értelmes azt mondani, hogy Szókratész hanghordozását és gesztusait „utánozza".

Budapest, 1968. november Lukács György

# Cervantes: Don Quijote

A *Don Quijote* a világirodalom egyik legnagyobb könyvsikere. Alig van felnőtt vagy gyerek, aki Gulliver és Robinson mellett ne ismerné és szeretné Don Quijotét. Cervantes regényének főalakja külön személyként vonult be az emberiség tudatába; akár Hamlet vagy Faust, életünk kitörölhetetlen részese; típust testesít meg, mely az idők során mindig tovább kíséri az embereket; segít nekik életük helyes megértésében.

Az ilyen siker soha nem a véletlen műve. Nem is magyarázható csupán egy-egy mű társadalmi igazságával vagy eszmei tartalmával. A széles tömegek és a gyerekek izgalmas olvasmányt várnak az irodalomtól – teljes joggal. Cervantes évszázadok óta tartó népszerűsége éppen arra épül, hogy a *Don Quijote* megragadó, sodró erejű olvasmány; az olvasó nem tudja letenni, olvastán sír és nevet, de soha, egy pillanatra sem unatkozik. Olyan könyv, melynek elolvasása után az olvasó őszintén sajnálja, hogy a cselekmény véget ért. Cervantes a világ változékony, új meg új kalandokat kínáló sokszínűségére építi regényét. Bár a hős – jellemének híven – egyre újabb és mindig hasonló jellegű bolondságokat követ el, mivel azonban ezek a bolondságok univerzális jellegűek és az élet minden területét érintik, az állandóság mozzanatának az a szerepe csupán, hogy egyre újabb kalandokba keverje Don Quijotét, melynek során természetesen a kalandok maguk nem ismétlődnek meg többé. Cervantes felvonultatja korának egész társadalmát: a hercegi udvartól a gályarabokig, nemeseket és kizsákmányolt parasztokat, az értelmiség és a kispolgárság legkülönfélébb képviselőit, papokat és hitük miatt üldözött mórokat stb. Mégis: a *Don Quijote* sokszínűsége nemcsak abban áll, hogy Cervantes egy érdekes átmeneti kor társadalmának minden egyes rétegét kitűnően egyénített alakok által jeleníti meg a szemünk előtt; még csak nem is abban, hogy a kor társadalmi viszonyainak tarkasága kavargó képekben vonul el előttünk. Cervantes valódi nagy elbeszélő. Ez egyrészt azt jelenti, hogy kimeríthetetlen fantáziájából mindig újabb izgalmas kalandok fakadnak, hogy alakjait cselek-

vés közben mutatja meg, olyan helyzeteket talál ki, melyekben a szereplők jellemvonásai a legizgalmasabb úton-módon jutnak kifejezésre. Másrészt teljes mértékben rendelkezik az igazi elbeszélő művészet sokszólamú skálájával: nincs olyan tett, érzés vagy hangulat, legyen az akár nemesen emelkedett, vagy pózosan furcsa, rémséges, vagy nevetnivaló, amellyel ne találkoznánk a regényben. A *Don Quijote* azok közé a könyvek közé tartozik a világirodalomban, melyeket a legnagyobb gyönyörűséggel olvasunk, s ez a – a szó legjobb értelemben vett – szórakoztató jelleg elválaszthatatlan a mű mély eszmei mondandójától.

Nemhiába volt a *Don Quijote* mindig is a leghaladóbb emberek kedvelt olvasmánya. Marx számára Cervantes és Balzac jelentik a regényirodalom csúcsát. Amikor Dimitrov Moszkvában egyszer előadást tartott antifasiszta írók előtt az irodalompolitikáról, megállapította: „Olyan szatírát írjatok a német fasizmus ellen, amilyen a *Don Quijote*."

Valóban, közvetlen célját és tartalmát tekintve a *Don Quijote* a legmegsemmisítőbb irodalmi szatíra, melyet valaha is írtak. A nagy spanyol író, Cervantes korának divatos olvasmánya a lovagregény volt, a középkori költészet széthullása lapos és üres prózává; ezek a művek egy hamissá vált világot ábrázoltak, mely az embert elidegenítette a valóságtól, érzelemvilágát és ezáltal egész magatartását hamis irányba terelte. A *Don Quijote* közvetlenül ábrázolja ezeknek a regényeknek a romboló hatását. A főszereplő eredetileg szerény, művelt, okos ember, finom erkölcsi érzékkel rendelkezik. Minden arra predesztinálná, hogy a társadalomban hasznos szerepet töltsön be. A lovagregények olvasása azonban megbolondítja. Megkísérli azok eszményeit a mindennapok során megvalósítani. E pusztító befolyás hatására minden tette az ellenkezőjébe csap át; az emelkedettségből nevetséges lesz, a jószívűség kárt okoz, a nemes indulat értelmetlenséggé torzul.

Cervantes regénye megsemmisítő hatást gyakorolt a kigúnyolt lovagregények irodalmára. Az igazi irodalom soha nem ült még ilyen diadalt az álirodalom fölött. A *Don Quijote* megjelenése (1605–1615) egy csapásra véget vetett a divatos lovagregények kultuszának. Vele egyidejűleg pedig elkezdte évszázadokon át tartó diadalútját a polgári regény, a kritikai realizmus irodalma. És azt is elmondhatjuk, hogy ebben az irodalomban alig találunk maradandóan jelentős alkotót, akire ne hatott volna a monumentális kezdet. A kritikai realizmus nagy angol mestereinél (Swift, Fielding, Sterne stb.) is lépten-nyomon érezzük a *Don Quijote* közvetlen hatását. Balzac egész sor legitimista Don Quijotét mutat be a restauráció korából. De még ott is megtalálhatjuk a cervantesi roppant vállalkozás nyomait, ahol – mint például Goethénél vagy a nagy orosz realisták regényeiben – nem ilyen közvetlen ez a hatás.

Ahol évszázadokon át tartó hatásról beszélhetünk, ahol olyan alakok születtek, melyek – az irodalom korlátai közül kilépve – az emberiség tudatának szerves részeivé váltak, merőben hibás lenne az a megállapítás, hogy a szatíra csupán valamely időhöz kötött jelenségre irányul, jelen esetben a divatos lovagregény-irodalom kiirtására. (Annak ellenére, hogy ez a koriránzyat egyáltalán nem volt lebecsülendő ellenfél.)

Ezért szóltunk eddig a regény közvetlen tartalmáról. Ezért hangsúlyoztuk viszont, hogy ez a mű egyben a modern regény megteremtését is jelenti. Ezért tehát mind a szatirikus romboláson túllépve, mind azzal elválaszthatatlanul összefonódva, egyaránt pozitív alkotás. Hogyan jött létre ez az egybefonódás? Cervantes számára az irodalom elsősorban nem irodalmi mivoltában képezte szatíra tárgyát, hanem mint az élet egyik tényezője, mint ideológiai hatalom, mely aktív hatást gyakorol az emberek társadalmi cselekvésére. Cervantes ezzel nemcsak a modern regényt teremti meg, hanem vele együtt elválaszthatatlan összefüggésben, teljesen világosan felismeri az új irodalom társadalmi szerepét is. Ennek következtében az ábrázolásban mindinkább háttérbe szorul az eredetileg kitűzött cél. Persze, kitűnő szatirikus megfigyeléseket és megállapításokat tesz a lovagregények hazug mivoltáról. Mégis: ábrázolásának lényege abban áll, hogy megmutatja, milyen emberi magatartás alakul ki Don Quijotéban a lovagregények hatására.

Cervantes egy korszakalkotó író zsenialitásával ebben is messze felülmúlja az átlagost, a megszokottat. Bizonyára sok ezer olvasónak elcsavarták a fejét a lovagregények, sokan elszakadtak hatásukra a valóságtól. Költői teremtőerejével azonban Cervantes sokkal többet ragad meg ennél a kétségtelen ténynél: kitalál egy olyan alakot, aki a lovagregények erkölcsét a valóságba plántálja át, aki a stilizáltan középkori életvitelt, e regények világának szokásait és cselekvési módját az életben próbálja megvalósítani. Aligha képzelhető, hogy létezett ilyen ember. Cervantes tehát mindjárt a modern regény megalapításakor felfedezte a valódi nagy polgári regény művészi módszerét és következetesen alkalmazta is azt. E módszer: a polgári élet prózaiságát olyan módon kell a kiteljesedő költőiség magaslatára emelni, hogy az író szélsőséges esetet ábrázol, szélsőséges embert, szélsőséges tetteiben. Ebből adódik e regényben a fantasztikum atmoszférája. A polgári élet prózája színes és gazdag költői ábrázolássá gazdagodik.

Hogy egyeztethető azonban össze mindez a realizmussal? A felszínes, a dekadens polgárság naturalizmusán iskolázott ízlés számára ez az egyesítés valóban lehetetlen. Aki fényképfelvételt kér számon a realizmuson, Cervantesnél éppoly kevéssé leli meg majd, mint Swiftnél vagy Szaltikov-Scsedrinnél. A formalizmustól, dekadenciától mentes szemlélet számára azonban

felettébb egyszerű ez a kérdés. Az irodalmi igazság a tartalom társadalmi igazságával azonos. Ebből a szemszögből nézve Cervantes regénye nemcsak az első realista regény, hanem egyidejűleg minden idők legnagyobb realista regényeinek egyike.

Hogy lehetséges azonban, hogy ez a fantasztikum egyszerre realista is, költői is? Azáltal, hogy Cervantes nem egy tetszés szerint választott szélsőséges jellemet ábrázol, nem egy ilyen hős szélsőséges cselekedeteit, melyek aztán egyszerűen valami tetszés szerinti fantasztikumba csapnak át. Számára a szélsőségesség nem más, mint a társadalmi adottságok, az adott társadalmi problémák koncentrálása egy figurában, annak tetteiben és kalandjaiban. A fantasztikum egyfelől arra épül, hogy Don Quijote nemcsak amolyan álmodozó, hanem rendkívüli személyiség is egyben, aki minden érzését és gondolatát azonnal tettre váltja, aki vaskövetkezetességgel járja útját, mely pedig mind egészét, mind egyes részeit tekintve, szakadatlanul hamisnak bizonyul. Másfelől a külvilág jelenségei is, melyek keretében ideológia és valóság e konfliktusai létrejönnek, szélsőségesek, anélkül, hogy akárcsak egy pillanatra is veszítenének közben társadalmi érvényességükből. A szélsőségesség társadalmi evidenciája egyrészt Don Quijote magatartásából adódik, másrészt pedig a cselekményben érdekelt személyek – spontán vagy tudatos – reagálásából.

Így a fantasztikum Cervantesnél nem más, mint egy helyesen megragadott társadalmi helyzet sűrített megjelenítése. Ez a költői formateremtés azonban új tartalmi elemet is jelent: mégpedig azt, hogy egy adott társadalmi helyzet, egy emberi magatartás torz vonásait nem absztrakt módon, nem pusztán a kritika eszközeivel ábrázolja az író, hanem a belőlük levonható végkövetkeztetések szemléletes bemutatása által. S egy ilyen esetben egyszeriben megjelenik a szemünk előtt a dolgok minden olyan vonása, melyet talán fel sem ismertünk, mindenesetre nagy jelentőségét semmiképpen nem érthettük. Ezzel tehát Cervantes új utat nyitott a modern kritikai realizmus számára. Nemcsak Swift és Voltaire regényeiben, hanem Hoffmann, Balzac, Gogol fantasztikus novelláiban is ott érezzük ennek az ábrázolásmódnak a nyomát. S mivel nagy írókról van szó, ez a hatás természetesen soha nem jelent egyszerű utánzást.

Hogy lehetséges azonban, hogy az a groteszk rögeszme, mely Don Quijotén úrrá lesz, ilyen hatalmas terjedelmű regényen át, kalandok hosszú során keresztül még fantasztikus módon fokozódhat is? Hogyan lehetséges, hogy Don Quijote újra meg újra ennyire vakon és mit-sem-értőn állhat kora valóságával szemben, anélkül, hogy ezáltal egész magatartása valamit is veszítene valószínűségéből? Hogyan lehetséges, hogy annyi keserű és nevetséges tapasztalat sem józanítja ki?

Éppen ebben mutatkozik meg Cervantes mélysége, típusalkotó ereje a maga teljes nagyságában. Felismerte, hogy ez a magatartás elvileg nem ismer kijózanodást; hiszen a lényegét éppen az teszi, hogy hordozója képtelen tanulni a valóság tényeiből. Amikor az óriásokról, akik ellen Don Quijote lándzsát ragadott, kiderül, hogy szélmalmok csupán, Don Quijote szilárdan meg van győződve róla, hogy varázslattal áll szemben. Amikor lovagi életének nagy szerelméről – a poétikus, légies Dulcineáról – kiderül, hogy tenyeres-talpas parasztlány, Don Quijote tudatában újra csak a „varázslat" lehetősége jelenik meg. Szemében az óriások és a tündéri Dulcinea jelenti az „igazi" valóságot; az idealizált középkor az ő számára az „igazi" valóság. S a sok verés ellenére, melyben része van, minden csúfság és gúny ellenére, soha nem hatol át tudatának küszöbén az igazi valóság, korának ténylegesen létező valósága. Cervantes ezzel olyan típust fedezett fel és alkotott, mely hosszú ideig találóan fejezi ki az osztálytársadalom egy egész emberfajtájának magatartását. Gondoljunk csak arra, mit mondott Marx a negyvennyolcas forradalom „hegypártjáról", annak kispolgári demokratáiról, akik éppúgy a nagy polgári forradalom álomvilágában éltek, mint Don Quijote a lovagregényekében. Marx így ír: „Mindenesetre a demokrata éppoly makulátlanul mászik ki a legszégyenteljesebb vereségből is, amilyen ártatlanul a dologba belemászott; azzal az újjászületett meggyőződéssel, hogy győznie kell; nem azzal, hogy neki is, pártjának is fel kell adnia a régi álláspontot, sőt, ellenkezőleg, úgy érzi, hogy az események mind neki dolgoznak majd."

Cervantessel egyidejűleg harcolt nagy kortársa, Shakespeare roppant formátumú műveivel a hanyatló feudalizmus ideológiája ellen. Hol tragikus (III. Richárd), hol komikus formában (Falstaff) mutatja meg a széthullás tipikus alakjait. E két nagy író egy irányba: a haladás irányába törekedett. Művészi módszereik azonban szögesen ellentétesek. Shakespeare mindenütt a feudalizmus erkölcsi züllöttségét mutatja meg. Ez fokozódik II. Richárdbanördögivé, ez torzul Falstaff alakjában nevetséges alacsonyrendűséggé. Cervantes – ugyanolyan mélyen és valósághűen – más oldalról közelít a kérdéshez.

Cervantes itt is a fejlődés komoly és tipikus kérdését látta meg és ábrázolta. Balzacnál is azt látjuk, milyen mohón veti magát a royalisták erkölcsi alja a feltörekvő kapitalizmus friss koncára, hogy habzsolja azt, míg azok, akik a legitimizmus – reakciós – ügyéért valóban szívvel-lélekkel harcoltak, és ha kellett szenvedtek, kiszorulnak a küzdőtérről, és félresöpörve, nyomorultul végzik. Ugyanilyen átmeneti kor ábrázolásával találkozunk Turgenyev műveiben is.

Don Quijotéban virulensen tovább élnek a lovagkor legjelesebb – és valaha csakugyan haladó – erényei. Lelkében a hős érintetlenül őrzi mindezeket az

erényeket. Ennek következtében osztálya felbomlása az ő alakjában nem azáltal fejeződik ki, hogy személyes jellemvonásai alacsonyrendűvé, gonosszá vagy közönségessé aljasodnának. Az az osztálytársadalom, melybe Don Quijote szőröstül-bőröstül beletartozik, mindörökre letűnt a történelem színpadáról, s így éppen az ő személyének legjobb, legpozitívabb tulajdonságai fordulnak át torzzá, komikussá, valahányszor cselekedetei által érintkezésbe kerül a társadalommal. „Botorság lesz az ész, a jótett: gyötrelem" – mondja Mefisztó Goethe *Faust*jában.

Cervantes zseniális költői általánosítással jön itt egy mély igazság nyomára: arra, hogy milyen relatív, társadalmilag-történelmileg mennyire megfordítható minden bűn és erény, minden jó és rossz tulajdonság, minden, ami emelkedett vagy nevetséges, tragikus, vagy komikus. A társadalom fejlődésének minden egyes szakasza új feladatok elé állítja a fejlődés hordozóit; mindig csak az nevezhető erénynek, ami a fejlődést szolgálja. Sőt, még az esztétika állítólag „időtlen" fogalmai, mint a tragikum és komikum is, csak ebben az összefüggésben nyerhetnek konkrét értelmet. Amikor Marx a francia forradalom előtti és utáni korról írt, rávilágított a régi monarchia híveinek sorsára; kimutatta, hogyan lesz a társadalmi fejlődés során, e fejlődés következményeképpen komikummá a tragikum. Cervantes művészileg ábrázolja ezt a folyamatot. Méghozzá éppenséggel hősének becsületessége, okossága, bátorsága helyezi valós megvilágításba ezt az igazságot. Nem jellembéli fogyatékosságokból ered, hogy Don Quijote ellenállhatatlanul nevetséges figura lesz, hanem kizárólag a történelmi helyzetből, melyben személyiségének minden nemes vonása és tulajdonsága menthetetlenül az ellenkezőjébe kell hogy átcsapjon. Cervantes itt is évszázadok fejlődésének tipikus vonásait ragadja meg.

Gondoljunk csak, hogy különösen szélsőséges példát válasszunk, Nagulnov alakjára Solohov regényében, az *Új barázdát szánt az eke*ben. Ott élnek benne a polgárháború hősének legjobb tulajdonságai; s Nagulnov változatlanul, átalakulás, átnevelés nélkül őrzi meg magában ezeket a tulajdonságokat, melyek így károsnak bizonyulnak a későbbiek során: egyenesen veszélyesnek az újért vívott harcban. Nagulnov tragikomikus alakká válik. A nagy társadalmi átalakulás „üzemi költségéhez" kell számolnunk, hogy gyakran emberileg értékes jellemek, anélkül, hogy valami hasznosat hozhatnának létre, még ráadásul társadalmilag károssá is lesznek és tönkremennek.

Mit tartsunk azonban Don Quijotéról? Pozitív figura-e? negatív-e? (Shakespeare-nél az ilyesmi mindig egyszerű és egyértelműen megválaszolható kérdés.) Még a legnagyobb polgári művészek és gondolkodók is feloldhatatlan ellentmondásokba ütköztek itt. Heine például úgy vélekedett Cervantes regényéről, hogy az minden lelkesedés szatírája. Még az olyan nagy

költő is, mint Heine absztraktul teszi fel a kérdést, és ennek következtében hamis vágányra fut. A cervantesi szatíra tárgya nem általánosságban véve *a* lelkesedés, hanem Don Quijote osztálytartalmaktól fűtött lelkesedése, és a szatíra éle ez ellen a konkrét tartalom ellen fordul. Ebből következik természetesen a regény egész világának sajátos megvilágítása. Az elfogulatlan olvasó nevet Don Quijotén, kineveti világnézetét, céljait, ugyanakkor azonban mélységes rokonszenvet érez a hős lelkesedésének erkölcsi tisztasága iránt.

A rejtély kulcsát az átmenetek kérdése adja meg, melyek során az osztálytársadalom különböző formái felváltják egymást. Az erények relativitása ma már egészen más értelmet nyert. És itt már nem is alkalmazható Don Quijote példája. (Mert hiszen Solohov Nagulnovja is hűséges, bár tévútra jutott forradalmár.) A régi átmenetek jellege egészen más volt, a haladás elemei igen gyakran – méghozzá éppen erkölcsi-kulturális síkon – visszahúzó erőkkel keveredtek. Engels nagyon világosan bizonyítja ezt az őskommunizmus felbomlásának elemzésével, és Cooper *Bőrharisnyája* is kitűnő példa erre.

Ha Cervantes regényéről csak hozzávetőlegesen átfogó képet akarunk is alkotni, nem szabad Don Quijote ellenpólusát és ellentétét, Sancho Panzát figyelmen kívül hagyni. Cervantes nemcsak az egyes kalandok során mutatja meg a fegyverhordozó egészséges paraszti felfogását a lovag őrültségeivel szemben. (Ugyanakkor azt is történelmileg hűen és helyesen mutatja be, hogy Sancho Panza mindezek ellenére hűséges társa Don Quijoténak minden őrültségben; mert bár Sancho Panza nevet Don Quijotén, adott esetben azonban hűségesen és engedelmesen csatlakozik hozzá.) Ez az ellentét azonban még jobban elmélyül. Don Quijote mindenütt kudarcot vall. Amikor azonban a hercegi udvar a pillanat szeszélyéből kormányzóvá teszi meg Sancho Panzát, az a józan okosság, mellyel a fegyverhordozó a legbonyolultabb kérdéseket is megoldja, csírájában fojt el minden gúnyt. Itt – ugyanabban az értelemben, mely szerint Don Quijote a szatirikus komikum világtörténelmi jelentőségű csúcspontja – a másik véglettel állunk szemben: azokon derülünk, akik Sancho Panzát akarták csúffá tenni.

Cervantes ebben is a polgári realista regény megalapítója; látja és megmutatja a nép intellektuális és erkölcsi fölényét az uralkodó osztályok tulajdonságaival szemben. Cervantes elsőnek üti meg itt azt a hangot, mely aztán Diderot-tól és Walter Scott-tól kezdve Balzacon és Tolsztojon át a kritikai realizmus minden igaz képviselőjének művéből kicseng.

1951

# Shakespeare időszerűségének egyik vonatkozásáról

A színpadművészet sorsokból formál képeket. De azokról a színpadképekről, melyeket mostanában látunk, a legritkább esetben mondható el, hogy a shakespeare-i sorsok képei. Mert mi is a színpadművészet? Azt szokták mondani: a zseniális rendező képszerű, vizuális élménnyé változtatja a dráma puszta szövegét. Shakespeare-nél azonban a tulajdonképpeni sorsokat maguk a dialógusok tartalmazzák, és a színpadi jelenet végül többnyire csak szegényesen másol vagy éppen önkényesen lerombol és meghamisít valamit, ami szavakból már egyszer tökéletes formában felépült.

A dialógusok szavai ember és társadalom – ez utóbbi az emberi sorsok színhelye és bonyolítója – viszonyának feszültségét fejezik ki, és éppen e feszültség által alakulnak képekké. A görög színpadművészet lényegét sem oszlopcsarnokok imitációja jelenti. A polisz-polgár, ahogy személyiséggé érik, szétrobbantja polisz-polgári létének kereteit, közben azonban – belül – mégsem tud soha kilépni polisz-polgári mivoltának kereteiből. Így jön létre a görög tragédia színpadművészete, lelki tája: Aiszkhülosznál, ahol az istenítélet visszahozza a tragikus bosszú elemét a polisz rendjébe, még zárt formában; Szophoklésznél, ahol a polisz-erkölcsnek az egyén etikájába való átnövése lélek és tett, személyiség és társadalom egyedülállóan tragikus harmóniáját hozza létre, a legnagyobb feszültség jegyében. Gazdag benső tagolású zártság jön létre, melynek egészen Shakespeare-ig hiába keresnénk párját.

Merőben ellenkező a modern polgári dráma színpadművészete. A társadalom tényleges hatalma mérhetetlen nagyra nőtt, elvesztette azonban konkrét arculatát, mely még megvolt a polisz (és a középkor) idején, már csak miliőként jelenik meg, mely idegen és kikerülhetetlen hatalomként áll szemben az emberrel. Az ember egész belső világa ehhez a miliőhöz láncolódik, s ugyanakkor hontalan benne. Arra törekszik, hogy legalább belül megmentse magát az így keletkező önelidegenedéstől. Ezért hát, hogy – a dráma történetében először – a színpadkép önálló életet él. A dialógustól függetlenül is léte-

zik, habár ez utóbbi csak efféle miliőben lehetséges. Ez a színpadművészet a legmélyebb értelemben gyökerezik a polgári kor társadalmi létében; miként Friedrich Hebbel több mint száz évvel ezelőtt mondta, „az életnek az egyoldalúságban való szörnyű megkötöttségét" fejezi ki. Ezt a témát, vagyis az emberi személyiség eltorzulását és elidegenedését a polgári társadalom miliőjében, s az ellene vívott tragikus, komikus és tragikomikus harcot dolgozza fel a dráma Hebbeltől és Osztrovszkijtól Csehovig és O'Neillig. Ezért természetes, hogy e kor színházának gyakorlati szcenikusai miliőszínpadot építenek fel, mely még hangulatszínpaddá történő szubjektív átalakulása ellenére is megőrzi miliőjellegét.

A shakespeare-i színpadművészet egyetlen hatalmas tertium datur e két szélsőség között. Átmentette a középkor külső népi formáit, hogy bennük, általuk közvetítve, a reneszánsz társadalom és személyiség új nagy tragédiái játszódhassanak le majd. Shakespeare azért foglal el egyedülálló helyet kortársai közt, mert egyrészt, soha nem tompítja a jelenetek színes népiségét valamiféle „klasszicizmussal", másrészt, mert feszültséggel, tragikummal terhes atmoszférában teszi mindig uralkodóvá személyiség és társadalom etikai egységének végső érvényű harmóniáját. A reneszánsz felfogása az emberről két vonalat követ. Egyrészt a történelemben először emeli az emberi egyéniség evilági kiteljesedését a legnagyobb értékké. Ugyanakkor azonban megteremti az embernek a világhoz, a természethez és a társadalomhoz fűződő viszonyában azokat a sajátosságokat, melyek később a társadalmi munkamegosztáson belüli differenciálódás alapjai lesznek. Példa erre Machiavelli, aki elválasztja az etikát a politikai tevékenységtől, vagy Galilei, akinek véleménye szerint a természet olyan könyv, mely a geometria ábécéje szerint íródott. Mindennek ellenére azonban a reneszánsz, mint Engels nagyon helyesen rámutatott, még innen van a modern társadalmi munkamegosztáson.

Shakespeare különös ismertetőjegye, hogy nála ez a munkamegosztáson inneni jelleg dominál. Sem előtte, sem utána senki nem ábrázolta teljességben az ember oszthatatlanságát, egységét, az ember legbelső magjának elvitathatatlan elsőbbségét minden emberi objektivációval szemben. Shakespeare ismerte Machiavellit, tanult tőle sokat, vitázott is vele, de minden nagy drámai hősénél a politikai tevékenység, a társadalmi sors a személyiség etikus szubsztanciájában oldódik fel, annak attributumaként vagy modusaként jelenik meg.

Mind e jelenségek mögött mély és átfogó világnézet rejlik, mely azonban mindig a művekben megőrzött népiség közegében jelenik meg. A shakespeare-i színpad külső jegyeiben, színház-technikai értelemben azonos a kortársakéval. Legtöbbjüknél mindez nem jelent egyebet, mint a történet és az

alakok hagyományosan adott színpadi keretét, Shakespeare-nél azonban ebből az adottságból a külső és a belső jegyek felbonthatatlan egysége születik meg. Mindennek kimutatása terjedelmes könyvet igényelne. Általánosságban szólva, a gyorsan váltakozó rövid jelenetek ritmusáról és atmoszférájáról van itt szó. A shakespeare-i hősök fejlődésének ritmusa ugyanis nem csupán egy nagy, általános vonalat követ – bár azt is, persze –, hanem sok kis színes, robbanékony pillanatából tevődik össze, melyek mintha maradéktalanul és közvetlenül feloldódnának mindenkori hic et nunc jellegükben. Drámai sorrendjük, kölcsönös, kontrasztos kiegészülésük azonban végül is új tartalmi töltésű egységet teremt. Ez a tény jelentős dramaturgiai-stílusbeli következményekkel jár az egyes – igen gyakran nagyon rövid – jelenetek számára, melyekből a tragédia összetevődik. Mindenekelőtt e jelenetek bármelyike feloldhatatlan, önálló egység, önmagában zárt monád: atmoszférájuk, pittoreszk jellegű dialógusuk, a bennük sűrített lelki történés belső fel-le hullámzása kizárja annak lehetőségét, hogy közvetlenül alávethetők legyenek egy nagyobb egésznek. (Gondoljunk csak ezzel szemben a háttér egységére, mely a görög tragédiákat jellemzi; vagy arra a – mondhatni – a priori jellegű hangulati szintézisre, mely minden polgári dráma ismertetőjegye. Minden egyéb különbözőségük ellenére közös szinten áll a *Vadkacsa*, a *Cseresnyéskert* vagy *A boldogtalan hold.)* A shakespeare-i jelenetek dramaturgiai szintézise ezzel szemben a posteriori jellegű. Önálló, egyszeri individuumok kölcsönhatásából épül eggyé. Rövidség és hosszúság, konkretizáló hangulati tartalmak ellentétei jelentik azokat az esztétikai erőket, melyek ebből a sokszálúságból-sokszínűségből végül egységet teremtenek. Ugyanakkor minden egyes jelenet belső homogenitása is dinamikus: a párbeszédből – és egyes-egyedül csak a párbeszédből – épül fel. Még az elemi erejű természeti jelenségek is, mint a *Lear* vihara, minden kis részletükkel, felfokozottságukkal és decrescendóikkal szorosan a dráma szereplőihez, szorosan az emberi sorsok vonalához kapcsolódnak. Anélkül azonban – és ebben fejeződik ki Shakespeare radikális, szinte kegyetlenségig menő objektivitása –, hogy akár egy pillanatra is szubjektív hangulati elemmé redukálódnának.

Egy ilyen színpadművészet alapját az embernek a világhoz, végső fokon: a társadalomhoz való viszonya jelenti, az a mód, ahogy fennmaradás és hanyatlás, emberi kiteljesedés és pusztulásba taszító emberi sors egysége kifejezésre jut a tragédiában. Shakespeare e tekintetben minden korábbinál vagy későbbinél mélyebb eredetű és robbanóbb erejű feszültségeket szabadít fel, és mégis: egész művét az ember – bár tragikus, de *evilági* – elpusztíthatatlanságába vetett hit belső derűje járja át. Művészetét gyakran hasonlították Mozartéhoz vagy Raffaellóéhoz, Bachéhoz vagy Michelangelóéhoz, Beetho-

veléhez vagy Rembrandtéhoz. Bármennyire találóak is egyes részletkérdésekben ezek az összehasonlítások, lényegében azonban behunyt szemmel mennek el Shakespeare roppant minőségi többlete mellett. Mert az ő művészetében elválaszthatatlan egységgé forr rémület és derű, fenséges és kecses, az atmoszférateremtő-festői elem és a szigorú kézzel végigvitt egyenesvonalúság. Továbbá: ez az egység nem elsődlegesen artisztikus jellegű, hanem a művész világszemléletéből ered; az emberi kiteljesedés abszolút evilágisága még a legéteribbé szublimált istenség-eszmét is ki kell hogy zárja a Shakespeare által ábrázolt külvilágból, és lehetővé kell hogy tegye az ember számára – méghozzá éppen egy evilági valóságban –, hogy ha tragikusan is, értelmet adjon saját életének. Ha Lessing nem tett volna egyebet, mint azt, hogy Szophoklésznak és Shakespeare-nek ezt az alapvető rokonságát kimutatja, már ennyivel is igazi nagy kritikusnak bizonyult volna.

Tudjuk: a sikeres színműíró Shakespeare igazi dicsősége eléggé sokáig váratott magára. Csak a polgári kor ismerte fel benne a világirodalmi méretű alkotót. Mint az emberi kiteljesedés elsüllyedt aranykorának megtestesítője, úgy áll egy olyan világgal szemben, melyben az embernek immár azért kell kétségbeesett harcot folytatnia, hogy szubsztanciája teljesen szét ne hulljon; és ez a shakespeare-i aranykor egyben távoli, utópisztikus célként csillan fel néha a jövőből. A polgári világ nem vonhatta ki magát e kettősen delejes fénytörés bűvköréből; egyre-másra történnek a kísérletek, hogy az elillant jövőt a szürke jelen képébe belevarázsolják. Majd mindannyiszor hiába. Már Goethe *Götz von Berlichingen*je is inkább volt Walter Scott regényeinek előfutára, mintsem Shakespeare megújítása. És majdnem minden további – egymástól persze sokban különböző – kísérlet azon bukott meg, hogy Shakespeare dialógusokban lüktető világát újra csak társadalmi-történelmi miliővé merevítette, nemegyszer művészileg és dramaturgiailag magas fokon, mégis messze kerülve a hőn áhított emberi-művészi céltól. (Mellesleg hadd jegyezzük meg itt: csupán a *jelentős* kísérletekről szólunk, nem a sok akadémikus utánzásról.) Ritka kivétel, ahol legalább részben sikerül az áttörés ebbe az irányba. Így például az alakok koncepciója tekintetében Puskin *Borisz Godunov*jában vagy Büchnernél, a *Danton halála* dramaturgiájában. Mindkettőjüknek igen jelentős mértékben sikerült kiemelni a történelmi világot a puszta miliőszerűségből. Puskin néhány alak és néhány jelenet esetében szinte eléri a sorsábrázolás shakespeare-i atmoszférateremtő erejét, Büchner pedig a népi jelenetek elgondolásával és elhelyezésével közelíti meg a nagy elől ritmikáját, amikor is a szemben álló felek nagy ideológiai összecsapásait mindig a párizsi népéletet bemutató jelenetek követik, melyekben, anélkül, hogy a

költő valami közvetlen párhuzamot erőltetve, pontos szociális felelet található minden felmerült kérdésre.

Nem véletlen, hogy Puskin is, Büchner is forradalmár volt. És alighanem az sem véletlen, hogy napjainkban ugyancsak forradalmár művész: Brecht tette az egyetlen igazi kísérletet a shakespeare-i színpadművészet újjáteremtésére. Voltak természetesen a miliőszínpadnak mindig is ellenzői. Ez az ellenzékiség azonban rendszerint absztrakt, és ennek következtében művészileg efemer jellegű maradt. Mert ha nem látjuk világosan, hogy a miliőszínpad gyökerei az ember társadalmi elidegenedettségébe nyúlnak, vagy ha felismerve ezt az összefüggést, megállunk az elidegenedés merőben kontemplatív és éppen azért lényegében üres tagadásánál, úgy az absztrakt színpad-művészet legkülönbözőbb formái pusztán artisztikus, a dráma és a színpad jövőjét alig-alig befolyásoló kísérletek maradnak csupán. (Fordítva persze: az elidegenedés elleni igazi, bár kétségbeesett harcból mindig jelentős – természetesen polgári – dráma születik.) Brecht korai és középső korszaka színpadilag messzemenően az absztrakt ellenzékiség hatása alatt áll. Csak amikor a hitlerizmus elleni harc során egyre inkább felismeri, hogy a drámai ábrázolás igazi korproblémája az emberi szubsztancia megmentése minden külső és belső veszélytől, akkor kezd eltűnni színpadáról ember és háttér dualizmusa, és a jó vagy rossz jegyében valóban megelevenedő személyek ettől fogva kezdik lényüket és sorsukat önmagukon, vagyis kizárólag dialógusokon keresztül kifejezni. Így születnek meg azok a csúcsfontosságú jelenetek, melyek minőségileg különböznek a legjobb polgári drámáktól is, mint például a két anya küzdelme a *Kaukázusi krétakör*ben, vagy mindenekelőtt a néma lány riadódobolása a *Kurázsi mamá*ban. Brecht mai világméretű hatásában és sikerében stilisztikai szempontból egyelőre középső korszakának absztrakciója az uralkodó elem, melyből egy s más természetesen késői korszakát is jellemezte. De ennek a – Brecht halálával, sajnos abbamaradt – áttörésnek a puszta ténye is azt mutatja, hogy Shakespeare időszerűsége, mely nem más itt, mint az elidegenedéssel szembeni magasrendű művészi ellenhatás, egy valóban forradalmi alkotótevékenység közegében – éppen ma! – a dráma megújulásának eleven erejévé, a miliőszínpad felszámolásának archimedesi pontjává válhat.

*1961*

# Lessing: Minna von Barnhelm

Gyakran – és nem helytelenül – hasonlították a német költészetnek és filozófiának a 18. és 19. század fordulóján kibontakozó legnagyszerűbb virágkorát ahhoz a felhők között folyó csatához, amelyet a monda szerint Attila és Aetius elesett harcosai, a catalaunumi ütközetet továbbfolytatva, szellemekként a levegőben vívtak. A felvilágosodásra fokozottan érvényes ez a hasonlat: Angliában a polgári forradalom a puritán ideológia segítségével győzött; az angol felvilágosodás kísérletet tett arra, hogy az így szabaddá tett, gazdaságilag haladó, de számtalan feudális hagyománnyal átszőtt kapitalizmust ideológiailag az ész birodalmának irányában hajtsa tovább; Franciaországban az eltökéltebb, elméletileg következetesebb felvilágosodás ugyanazért a célért küzdött az abszolút monarchiában, amelyben a gazdasági fejlődés régen felborította a feudális és polgári erők átmenetileg haladó egyensúlyát, és amelyben a forradalmi átalakulásra való törekvés egyre ellenállhatatlanabbá vált. Így hát mindkét felvilágosodási mozgalom elválaszthatatlanul kapcsolódott a valódi, politikai-társadalmi haladáshoz. A német felvilágosodásnak nem volt ilyen egyértelműen meghatározó társadalmi alapja: e felvilágosodás a német nép 18. századbeli növekedésének és önmagára-találásának tudata és lelkiismerete volt. Mivel a történelmi hátramaradottság miatt valódi társadalmi forradalomra legfeljebb csak gondolni lehetett, de tényleges eljövetelét nem készíthették elő gondolatilag, a német felvilágosodásból szükségképpen hiányoztak a francia mozgalom csúcspontjai: a kifejlett materializmus és ateizmus, a forradalmi gondolatmenetnek a plebejus-gyakorlati szférába való átmenetele, és ezzel együtt saját benső problematikájának és ellentmondásosságának profetikus felvetése. Mások is, én is ismételten bebizonyítottuk, hogy a német felvilágosodásnak ezek a kétségtelen gyöngeségei igazán jövőbe mutató eredményeket is hoztak magukkal, például a dialektikus gondolkodás reneszánszának kezdeteit, vagy a 19. század néhány problémájának ábrázolás útján történő előlegezését.

Ezért van az, hogy a német felvilágosodást – bármilyen sok jelentős alakot hozott is létre – világtörténelmi értelemben mégis Mozart zenéje képviseli a legtisztábban és leggazdagabban, legmélyebben és legtöretlenebbül. Ha szigorúan az irodalom és az elmélet területén akarunk maradni, akkor nem a feltartózhatatlan, szerves növekedés képe bontakozik ki előttünk, amilyen Franciaországban Bayle-től és Fontenelle-től Diderot-ig és Rousseau-ig fellelhető, hanem az életében és halála után egyaránt meg nem értett, jobbról és balról, Nicolaitól és Mendelssohntól Jacobiig, Friedrich Schlegelig és Kirkegaard-ig félreértett Lessing az egyetlen alak, akiben a német felvilágosodás szelleme tisztán megtestesült. (Ebben az összefüggésben még jelzésszerűen sem foglalkozhatunk az aufklerista-harmonikus Wielanddal, akinek formátuma természetesen nem hasonlítható Lessingéhez.) Lessing előtt a felvilágosodás ellenszegülő szándékai ellenére sem tudott kiszabadulni a német nyomorúság szűkösségének és bátortalanságának fogságából. És rögtön Lessing után, még életében megindult Németországban Hamann-nal és Herderrel, a Sturm und Dranggal, Jacobival stb. az az átmeneti mozgalom, amely – fölöttébb ellentmondásosan – az újabb német kultúra második ideológiai virágzásához vezetett. Így hát Lessing társadalmilag meghatározott magányossága és egyedülálló volta ábrázolásmódjának és gondolkodásának minden tartalmi és stíluskérdésében megmutatkozik. Ezért határolja el magát olyan élesen a nemzetközi felvilágosodás minden korábbi, őhozzá képest még kompromisszumokban bővelkedő korszakától, például Voltaire-től (csak Heine érti majd meg Németországban nagyobb történelmi távolságból Voltaire kompromisszumainak pozitív dialektikáját is.) Lessing Diderot német megfelelőjének érzi magát, és ezért nincs sok érzéke a specifikus rousseau-i problematika iránt; a rameau-i világ problémaköre nem jutott már el hozzá.

Történelmi személyiségének ezek a körvonalai, amelyeknek egyes mozzanatait csak gondos dialektikus mérlegelések után volna szabad korlátoknak nevezni, mind arra utalnak, hogy pozíciója rokon Mozartéval: mindketten messze maguk mögött hagyták a német felvilágosodás kezdeteinek ideológiai csüggetegségét; egyikük bátorságát és bizalmát sem gátolja már a benső gyöngeség érzése, de a világos perspektívát még egyáltalán nem zavarja meg náluk, hogy az ész birodalmának benső ellentmondásossága kezd feltűnni a láthatáron. Csak később derülhet ki, hogy a történelmi pozíciónak ebből a – nagyon általános – rokonságából, hogyan keletkezhetnek a zene és az irodalom oly különböző közegeiben rokon tendenciák.

Ha Lessing álláspontja a német felvilágosodás történetében közép a „még nem" és a „már nem" között, akkor életútja éppen a breslaui időszakban,

amelyben a *Minna von Barnhelm* létrejött, szintén egy fölöttébb jellegzetes középhez ért el. Nem a pályafutása kezdetei és élete utolsó szakaszának elkomorodása közti középről van szó. Lessing már Breslau előtt megérett, és Breslau után is voltak ismételten megalapozott reményei arra, hogy neki tetsző értelmes életet élhet, hozzáillő, reményteljes harcokat vívhat. De Lessing társadalmilag és pozicionálisan abban is közel állt Diderot-hoz, hogy ő volt az első jelentős német író, aki valóban szabad író akart lenni. Breslauban, a hétéves háború közepette, Tauentzien ezredes titkáraként, a helyzet paradox volta ellenére olyan életszakasz nyílt meg előtte, amelyben viszonylag a legszabadabban érezhette magát. Már Mehring utalt arra, hogy az akkori Németországban a tiszti elit sokkal kevésbé volt nyárspolgárian bornírt, mint a polgári foglalkozásúak tömege, a legtöbb tudóst és írót is beleértve. Nemcsak Tellheim és az öreg Galotti tiszt, Schiller Ferdinándja is az. A körülményeknek ezt a kedvezését itt nem elemezhetjük behatóan, csak azt kell megállapítanunk, hogy terméke, a *Minna von Barnhelm* olyan öntudatos biztonságot sugároz, amilyet – ebben a tekintetben – Lessing későbbi költői produkciója – sem az *Emilia Galotti* tragikuma, sem a *Nathan* oly korán rezignált és lehiggadt életbölcselete – nem tudott megújítani.

Ebből az életkomplexumból, hangulatának visszatükröződéseként jött létre a *Minna von Barnhelm* zenei-erkölcsi koncepciója. Mintegy ötven évvel ezelőtt Paul Ernst már utalt zenei jellegére. Ennek a kezdeményezésnek a konkrét értékét lecsökkenti persze, hogy ezt a zeneiséget az alakok egyoldalúan hierarchikus elrendezésére redukálja; azt írja például, hogy „Tellheim dallamát Werner egy oktávval mélyebben játssza". Eltekintve attól, hogy ez az elv túl elvont egy olyan differenciált kompozíció magyarázatához, mint amilyen e vígjáték, egy ilyen hierarchia csak a mű ortodox-porosz értelmezésének álláspontjáról látszik tarthatónak, nevezetesen, ha Tellheimet porosz hazafinak fogjuk fel, aki hazájáért, a „jó ügyért" meggyőződésből küzdve, jogosan megveti Werner katonai kalandorságát.

Nemsokára látni fogjuk, hogy maga a darab nem ad okot ilyen értelmezésre. Csak későbbi, konkretizáltabb összefüggésekben foglalkozhatunk behatóbban azzal a kérdéssel, amelyet Ernst magától értetődőnek tekint: hogy mi Tellheim viszonya katonai egzisztenciájához. De már most, néhány fontosabb szituációnak és párbeszédes reflexének szemügyrevételekor, világosan láthatjuk, hogy e vígjáték tényleges kompozíciója sokkal bonyolultabb, és sehol sem vezethető vissza a „fent" és „lent" társadalmi hierarchiájára. Ernst ugyanis Minna és Franziska ábrázolt viszonyát éppúgy fogja fel, mint Tellheim, Werner és Just kapcsolatát. Valójában ugyanannyiszor fordul elő az is, hogy Franziska van emberileg fölényben; például amikor a két lány megtudja,

hogy Tellheim is a fogadóban tartózkodik. Minna ujjong örömében, hogy megtalálta, Franziska mindenekelőtt részvétet érez a férfi sorsa iránt. Maga Minna is ezt mondja: „Én csak szeretek, de te jó vagy." Vagy gondoljunk a darab egy másik részletére: Minna örökségéből kitagadottnak és szegénynek adja ki magát, hogy ezzel a szerelem helyes útjára vezesse Tellheimet, akinek – mint szegény és gyanúba fogott embernek – becsülete tiltja, hogy gazdag nőt vegyen feleségül; Franziska a tervbe vett cselről ezt mondja: „És az ilyesmi nyilván végtelenül csiklandozza majd a legfinomabb önszeretetet." Ernst kifejti, hogy Minna, a primitívebb Franziskával ellentétben, a rossz emberben is fel tud fedezni valami jó tulajdonságot, és ez bizonyára az erkölcsi kultúra jele, csupán az kérdéses, hogy az adott esetben, Chevalier Riccaux de la Marlinière-nél nem Franziska differenciálatlanabb morális érzékének van-e igaza. Ugyanez a helyzet annál a részletnél is, ahol Franziska ellenáll Minna Tellheim elleni cselszövésének.

Nem sokban különbözik ettől Tellheim és Werner morális hierarchiája. Az említett döntő kérdéstől függetlenül, itt sem az erkölcsiség merev „fent"-jének és „lent"-jének, hanem egy igen változékony, fel-le hullámzó mozgásnak a tanúi vagyunk. Tellheim joggal helyteleníti ugyan Wernernek azokat a tréfásan frivol megjegyzéseit, amelyek a tiszteknek és a katonáknak a női nemhez való viszonyáról szólnak; de Werner rögtön belátja, hogy nincs igaza. Viszont, amikor Tellheim túlfeszített önérzetből visszautasítja Werner kölcsönét, mert nem akar adós maradni, akkor Werner jogos felháborodással figyelmezteti arra, hogy Tellheim mégis tartozik neki, mert a csatákban többször megmentette az életét. Az erkölcsi fölény itt minden bizonnyal Werner oldalán van. Azt hisszük, az erkölcsi igazságnak és igazságtalanságnak ez a fel-le hullámzása adja meg a komédia döntő kompozíciós elvét. Ez az elv éppen azon alapul, hogy az elvont-morális princípiumokról, parancsokról és tilalmakról a döntés konkrét helyzeteiben újból és újból kiderül, hogy erkölcsileg kérdésesek. Sőt, két ember ilyen hamis módon ugyanazt az elvet is kijátszhatja egymás ellen. Az elszegényedett Tellheim például ezt mondja a gazdag Minnának: „Semmirekellő az az ember, aki nem szégyenli, hogy egész boldogságát egy asszonyszemélynek köszönheti, akinek vak gyengédsége –". Amikor Minna helyzete – ravasz csele következtében – látszólag megfordul, és Tellheimet rehabilitálták már, Minna ezt mondja neki: „Semmirekellő az a teremtés, aki nem szégyenli, hogy egész boldogságát egy ember vak gyengédségének köszönheti." A komédia lényegében rejlik, hogy az ilyen „moralistának" sosincs igaza.

A példákat tetszés szerint szaporíthatnánk. A *Minna von Barnhelm* egész, fölöttébb sajátos kompozíciója ugyanis éppen azon alapul, hogy az elvont morál szakadatlanul átcsap a mindenkori konkrét helyzetből fakadó, emberi-konkrét, individualizált etikába. A morál és az etika dialektikája természetesen minden egyes nagy drámának, sőt minden nagy irodalmi műnek ősi alapja; hiszen ezen alapul minden igazi konfliktus. Konfliktus ugyanis csak akkor jöhet létre, ha az általános morális parancsok és tilalmak ellentétbe kerülnek egymással. (A kanti morál egyik legfontosabb korlátja, hogy az ilyen konfliktusok létezését, sőt gondolati lehetőségét is tagadja.) Ezek minden egyes társadalmi-emberi élet ki nem küszöbölhető középponti kérdését alkotják. Nemcsak az osztálytársadalmak hoznak spontánul létre különböző parancsokat és tilalmakat a különböző osztályok számára, ami által a konfliktusokat a mindennapi élet szükségszerű alkotóelemeivé teszik. Minden egyes társadalom fejlődése túlhalad ezeken azáltal, hogy a mindenkori gazdasági struktúrát legyőzi, az emberek között új viszonylatokat hoz létre, s a régi morált újjal cseréli fel. Az ilyen konfliktusok azonban csak harcban, csak az alternatíváknak az emberi életben való történelmi-társadalmi létezése útján valósulhatnak meg. Ez történik teljesen kimondott tudatossággal az *Oresztész*ben vagy az élet magától értetődő tényeként az *Antigoné*ban. A konfliktus csak akkor válik akuttá, ha az emberek egymással harcoló morális rendszerek alternatívája elé kerülnek, itt választaniuk kell, és arra kényszerülnek, s készek is arra, hogy e választásból minden következményt levonjanak. Ezzel – a konfliktusban – maga a morális szféra megszűnik. Míg egy morális rendszer történelmi egyeduralmának idején parancsainak követése magától értetődőnek látszik, az embernek a konfliktusban választania kell, hogy az alternatíva melyik oldalát ismerje el a saját szükségszerűségének, őt személyesen érintő erkölcsi parancsnak, különösen személyiségére specifikusan vonatkozó kötelezettségnek. Antigone például azt választja, hogy a tilalom ellenére eltemeti bátyját; így teljesedik be a választás következményeinek során saját személyes élete. Így nő ki a morális kötelességek konfliktusából az etikus magatartás.

Az emberi társadalom történelmi fejlődésével természetesen nemcsak a konfliktusok tartalmai, hanem – velük és általuk – a formái is megváltoznak. Már a reneszánsz morálja is meghaladja a polisznak a két morális rendszer közti objektív alternatíváját, aholis az etikai szubjektivitás a döntés aktusára és következményeire szorítkozik. A társadalmi fejlődés már lehetővé teszi, hogy az ember a rossz elvet válassza alternatívaként (Edmund, III. Richard). Ez erőteljesen megváltoztatta a morál és az etika kölcsönös vonatkozásának formáját és tartalmát, anélkül persze, hogy a konfliktus alapvető struktúráját gyökeresen átalakította volna. Lessing mély történelmi szemléletét ebben a

kérdésben az bizonyítja, hogy a formai ellentétességek dacára is felismerte Szophoklésznek és Shakespeare-nek – ráadásul az arisztotelészi elmélet alapján megnyilvánuló – esztétikai összetartozását, és ez implicite magában foglalja azt is, hogy egy maradandó mozzanatot ismert fel a konfliktusok formáinak és tartalmának történelmi változásában.

Lessing esztétikai-etikai kérdésfelvetése, a változásban megvalósuló maradandóság eme elismerése ellenére, Shakespeare-hez képest is újdonságot jelent. Ez nem abban rejlik, hogy a konfliktust a komédia szellemi világába helyezte át, noha e tette, mint nemsokára látni fogjuk, közvetítések útján kapcsolatban áll ezzel a formával. Lessing egyik lényeges komédia-meghatározásában Rousseau-val vitázik, aki azt veti Molière *Misanthrope*-jának a szemére, hogy megvetendőnek mutatja az erényt. Lessing először a nevetés tárgyában, Alceste alakjában elválasztja az erényességet túlzásától, és ehhez kapcsolódva ezután magában a komikumban kontraszt-szerűen szembeállítja egymással a nevetést és a kinevetést. Ebben már megmutatkozik egy moralitástól etika felé irányuló mozgás. A kinevetés azáltal, hogy az erény túlzásaira irányul, mint Molière-nél, nem erkölcstelen, mint Rousseau véli, hanem az igazi erkölcs megőrző elve. A nevetés viszont, amelynek tárgya látszólag meghatározatlanabb a kinevetésnél, az emberi gyakorlat teljességére irányul, és mivel itt a bensőség legfelső bírájaként lép fel, új katartikus elvvé válik. Lessing másutt a katarzist egészen a felvilágosodás szellemében értelmezi, mint „a szenvedélyek erényes készségekké való átváltozását". A nevetés, a kinevetés nagyon meghatározott célokra irányuló közvetlenségéhez képest egyetemes, és e jellegzetessége a felvilágosodás katarzis-elméletének elvévé teszi. „A vígjáték igazi általános haszna magában a nevetésben rejlik; annak a képességünknek a gyakorlásában, hogy észrevegyük a nevetségest, észrevegyük könnyen és gyorsan a szenvedély és a divat minden álruhájában még rosszabb vagy jó tulajdonságokkal való minden keverékében, sőt még az ünnepélyes komolyság redőiben is."*

Itt nem vizsgálhatjuk még, hogy vajon egy ilyen etikai-katartikus komikum költőileg megvalósult-e már korábban is, és ha igen, akkor milyen mértékig történt ez meg. Azt kell most megértenünk, hogy milyen társadalmi-morális szükségletek kényszerítették Lessinget arra, hogy a nevetésnek ezt a katartikus funkcióját elméletileg olyan élesen hangsúlyozza. Azt hisszük: ezt az új elméleti állásfoglalást, ezt az új ábrázolási problémát egy új élettény: az a reneszánsz-korszakon túlhaladó veszély hozta felszínre, hogy a konfliktusok-

* Lessing: *Hamburgi dramaturgia*, 29. szám. – *Laokoon. Hamburgi dramaturgia*, Akadémiai Kiadó, 1963. 317. o.

ban most időszerűvé váló döntés során immár nem csupán a Gonoszt lehet elvül választani, hanem a morálisan helyesen választott erényben is elrejtőzhet az embertelenség elve. A reneszánsz számára Machiavellinek abból a felfedezéséből, hogy a politika a cselekvés önálló szférája és motívumainak, következményeinek önálló logikája és dialektikája van, az következik, hogy magában az életben felismerik a Shakespeare-ábrázolta új ellentétességet, egy morálisan gonosz maxima lehetőségét. Lessing új problémája azokból a nagy osztályharcokból fakad, amelyek a 17. és 18. századot betöltik, és amelyek a nagy francia forradalomban érik el csúcspontjukat. A felvilágosodás e mozgalom eredetileg – például a forradalmi puritanizmusban – vallásos színezetű axiómáját világivá tette, éspedig azáltal, hogy a forradalmi kálvinizmust és a katolikus ekvivalenseinek létrehozására tett kísérleteket a sztoikus filozófia új, forradalmi értelmezése váltja fel. A Shakespeare-rel való összehasonlítás plasztikusan mutatja meg az új vonást. Shakespeare-nél a társadalmilag aktív cselekvés dialektikája a Machiavelli által felfedezett valódi struktúrákból nőtt ki. Igy a *Julius Caesar*ban nem a sztoikus Brutus, hanem az epikureus Cassius válik Machiavelli reálpolitikájának szócsövévé (abban a kérdésben, hogy Caesar meggyilkolása után Antoniust is tegyék-e el láb alól). Csak a vallásos-forradalmi (vagy ellenforradalmi) ideológiák elvilágiasodása helyezi a politikai-morális sztoicizmust a felvilágosodás moráljának középpontjába. Ezért minden bizonnyal nem véletlen, hogy Diderot felvázolta Senecával kapcsolatos elméleti állásfoglalását, hogy Rousseau-t gyakran foglalkoztatták az e kérdésekkel járó ellentmondások, és hogy egy nemzedékkel később Alfieri személyében megszületett a politikai sztoicizmus tragédiaírója.

Lessing bensőleg már a breslaui korszak előtt foglalkozni kezdett ezzel a problémakomplexummal. *Philotas*a éppen a machiavellista reálpolitika és a morális sztoicizmus – itt a feltétlen önfeláldozás – közti perszonáluniót ábrázolja: a herceg öngyilkossága sztoikus-morális tett, amelyet hazafias-politikai előnyök kíméletlen érvényesítése vált ki. Lessing tökéletesen tiszta meggyőződésűnek ábrázolja ifjú hősét, de saját véleményét sem hallgatja el arról, hogy e minden kompromisszumot elvileg elutasító heroizmus embertelen. Bizonyára nem áll nagyon távol benső meggyőződésétől, amit Aridaeus király mond Philotasnak: „Téged rendelt a sors a trónra, téged! – Rád bízza majd egy teljes, hatalmas, nemes nép boldogságát, rád! – Mily szörnyű jövő tárul fel előttem itt! Babérral és nyomorúsággal halmozod majd el a népedet. Több lesz a győzelmed mint a boldog alattvalód."

E drámai vázlat irányvonalának Németországban is van néhány követője. Magánál Lessingnél persze csak epizodikusan fordul ez elő. Így például, amikor Nathan ezt mondja a templomos lovagnak: „Nagy! Nagy és iszo-

nyú!" Természetesen nem tudhatjuk pontosan hogy a *Philotas*ból teljesen hiányzó társadalmi-politikai forradalmi motívumok milyen erőteljesen jutottak volna érvényre, ha korai Henzi-tragédiájának és később *Spartacus*ának tervét megvalósítja. 1770-ben mindenesetre Spartacusról mint hősről azt írja Ramlernek, hogy „más szemmel néz szét, mint a legjobb római". Annál energikusabban küzdött ezzel a problémával az ifjú Schiller annak az állandó dilemmájának a kapcsán, hogy vajon Brutus vagy Catilina legyen-e egy forradalom vezetője. Saját ifjúkori fejlődésével való nagy leszámolásakor, a *Don Carlos*ban a politikai sztoicizmus lehetséges variánsainak egész sorát veszi szemügyre, és dialektikusan megvizsgálja e sztoicizmus morális tendenciáját, legfenségesebb és legönzetlenebb erényének embertelenségbe való átcsapását. Schiller végső ítéletének azt a replikát tekinthetjük, amelyet a királynő mond Posa márkinak:

*E tettbe veti magát, amelyet*
*fennköltnek mond. Csak ne tagadja ezt.*
*Ismerem Önt, régóta szomjazott*
*e tettre – ha meg is szakad ezer szív,*
*mit érdekli ez Önt, ha gőgje hízhat.*
*Ó most, csak most értem meg Önt! Csupán*
*csodálatért epedt.*

(Eörsi István fordítása)

Itt már kétségkívül a jakobinizmus benső problémái jelennek meg a német moralitás tükrében, amely itt – mind pozitív, mind negatív értelemben – meghaladta a felvilágosodást. De a sztoicizmusnak ez a kritikája, minden különbözőség ellenére, egyrészt a lessingi bírálatból nőtt ki, másrészt – gyakran túlontúl német jellege ellenére – telibe találja a sztoikus forradalmi morál néhány igazi problémáját: gondoljunk csak Anatole France Gamelinjének *Az istenek szomjaznak*ból ismert alakjára.

Magánál Lessingnél azonban teljesen más formában is megjelenik ez a morális konstelláció. Lessing túl józanul szemlélte a németországi viszonyokat ahhoz, hogy a forradalomban egy szükségképpen elvont jövőbeli eszménynél többet lásson. De ugyanez a józan pillantás észreveszi, hogy a kisállami abszolutizmus Németországban méltatlanul elnyom minden emberiességet, és az így kialakuló kép magától veti fel a kérdést: miként menthető meg az objektíve tehetetlen egyének emberi méltósága szélsőséges esetekben, ame-

lyeket ez a valóság naponta létrehoz? Az *Emilia Galotti* megmutatja, milyen jelentősége van itt Lessing számára a sztoicizmusnak. Persze éppen ebben a drámában nagyon erőteljes differenciálódás jön létre. A meggyőződéses sztoikusok, Appiani és Edoardo Galotti kísérletet tesznek arra, hogy az abszolutizmus erőszakos és korrumpáló világától távol maradjanak. A dráma megmutatja, hogy ez gyakorlatilag milyen kevéssé lehetséges. Végkifejlete – amelynek dramaturgiailag sokat vitatott kérdéseivel itt nem foglalkozhatunk behatóbban – azt mutatja, hogy az erkölcstelen önkénynek egyébként tehetetlenül kiszolgáltatottak utolsó menedéke a sztoikus öngyilkosság. Kérdésfelvetésünk szempontjából, a sztoikus morálnak egy emberi etikához való viszonya szempontjából, különösen fontos itt, hogy magának Emiliának az érzelemvilága egyáltalán nem sztoikus beállítottságú. Apjával folytatott utolsó párbeszédében ezt feleli arra az állításra, hogy az ártatlanság fenségesen uralkodik minden hatalmon: „De nem minden kísértésen. – Hatalom! Hatalom! A hatalommal ki nem tud dacolni? Amit hatalomnak neveznek, az semmi: a kísértés az igazi hatalom. – Vérem is van, apám; oly fiatal, oly meleg vérem, mint bárkinek. Érzékeim is érzékek. Semmiért sem állok jót. Ismerem Grimaldi házát. Az örömök háza." Amikor a sztoikus apa e dialógus végén leszúrja, akkor világosan megmutatkozik, mi a sztoicizmus másik jelentősége az életben: kétségbeesett kivezető út egy morálisan egyébként kiúttalan helyzetből.

Az *Emilia Galotti* nem ad Lessingnek lehetőséget arra, hogy a sztoicizmusnak, mint az emberileg tisztességes tényszerű tehetetlenség akkori Németországban fellelhető végső menedékének egész dialektikáját kifejtse. De ez a konstelláció mint probléma tovább él Németország életében és költészetében. Elég, ha Jerusalem öngyilkosságára és a *Werther*re gondolunk. Goethe regényének levélbeli bírálatában, amely mellesleg megjegyezve, egy elnyomott nép felkelésének párhuzamával elméletileg igazolja az öngyilkosságot, Lessing ezt írja Eschenburgnak: „Csakugyan azt hiszi, hogy egy római vagy görög ifjú valaha is *így* és *ezért* dobta volna el magától az életet? Bizonyára nem." Lessing a követség-epizódot itt teljesen figyelmen kívül hagyta, de ez könnyen érthető egy olyan embernél, aki a német miniatűr-abszolutizmussal folytatott szakadatlan, gyakran komoly megaláztatásokhoz vezető gerillaharcokban vált naggyá, és állandóan sértetlenül megőrizte emberi szubsztanciáját. Werther eme összeütközését ő nyilvánvalóan nem tekinti olyan valóban szélsőséges helyzetnek, amelyet sztoikus öngyilkossággal kellene megoldani. Egyébként e gondolatmenet lezárásaként el kell mondanunk, hogy maga Goethe már 1775-ben hasonló erkölcsi végkövetkeztetésekhez jutott abban a költeményében, amelyet a *Werther* második kiadásának elején, bizonyos mér-

tékig mottóként közölt; a költemény utolsó sorában Werther erre figyelmezteti olvasóját: „Légy hát férfi, és engem ne kövess!"

A sztoikus morál egyetemes problematikáját csak imént vázolt második funkciója adja meg, az a funkció, amelyet az akkori mindennapi életben betöltött. Egyrészt nélkülözhetetlen az e korban nehezen irányítható emberi életvitel számára, másrészt következetes keresztülvitele egész sor benső ellentmondást vet fel, amelyben a morál embertelenségbe való átcsapása elleni harc a bensőség oldaláról jut kifejezésre. A politikai morálban ez – Philotastól Posa márkiig – világosan megmutatkozott; de fontos tudnunk, hogy ennek az átcsapásnak a dialektikája lappangó veszélyként állandóan jelen van a hétköznapok morális szubjektumában is, amely pusztán passzívan védelmezi saját integritását a társadalmi állapotok aljassága ellen; e veszély abban rejlik, hogy az ember a külső embertelenségre egy bensővel válaszol, és emberi integritásának védelmezése közben saját lelkét embertelenül megmereviti. Már korábban is ilyen ellentmondásokra bukkantunk, amikor a *Minna von Barnhelm* egyes morális motívumait még más nézőpontról vettük szemügyre. Most ezek az ellentmondások a középpontba nyomulnak, mert – mint ezt mindjárt megpróbáljuk bebizonyítani – a *Minna von Barnhelm* kompozíciója, dialógusai stb. a sztoikus morál eme ellentmondásossága körül szerveződnek meg, mert e mű központi tartalmát éppen e morális konfliktusok etikai legyőzése adja.

E kérdéseket csak úgy közelíthetjük meg, hogy először a szokásosnál behatóbban és reálisabban vesszük szemügyre Tellheim valódi benső egzisztenciális alapjait. Láttuk már, hogyan korholja Tellheim morálisan Wernert, amiért ez zsoldosként akarja folytatni katonai pályafutását. A hazáról, a „jó ügyről" mondott szavai egészen szépen hangzanak, de hol adhatnak az akkori Poroszországban a balti Tellheim számára valódi morális alapot? Amikor később Minnával beszélget saját életéről, akkor ilyen nagy szavak – joggal – nem hangzanak el többé, ellenkezőleg, nagyon szerényen ecseteli, hogy mégis miért lett katona, és eddigi hivatásának jövőbeli, tulajdonképpeni életére vonatkozóan mi a perspektívája: „Katonává magam sem tudom milyen politikai alapelvek iránti részrehajlásom tett, és az a védekezésem, hogy minden becsületes embernek jót tesz, ha egy ideig megpróbálkozik ezzel az állapottal, és megismerkedik mindazzal, amit veszélyesnek neveznek, és hidegvérre, eltökéltségre tesz szert. Csak a legnagyobb szükség bírhatott engem arra, hogy e kísérletet elhatározássá, ezt az alkalmi foglalatosságot mesterségemmé tegyem. De most, hogy már semmi sem kényszerít erre, minden becsvágyam újból kizárólag arra irányul, hogy nyugodt és megelégedett ember legyek." Itt szó sincs hazáról, és ha Tellheim távolról érinti is a „jó ügyet", ez legjobb

esetben egy régóta meghaladott ifjúkori illúzió lehetett, de valószínűbb, hogy pusztán annak az önkipróbálásnak és önnevelésnek az ürügye, amelyről részletesen és őszintén beszél. Ezzel természetesen nem azt állítjuk, hogy az ifjú Tellheim döntése teljesen véletlenszerű és értelmetlen volt. Mint korábban Németországgal kapcsolatban jeleztük, mint a visszamaradt népek fejlődése mindmáig mutatja, a nemzeti felébredés kezdetén vannak olyan időszakok, amikor a hadsereg tisztességes és rendes érzületű emberek számára jobb tevékenységi teret nyit, mint bármilyen más polgári állás. Ha ezt is elismerjük, akkor mellesleg felvethetjük a kérdést: honnan veszi Tellheim az erkölcsi jogot arra, hogy olyan szigorúan ítélje meg Werner kalandorságát? A valódi „jó ügy", amelyre Tellheim nyugodt lelkiismerete a jelenben jogosan támaszkodik, a hadiadók humánus behajtása, amelyre elöljáróinak akarata ellenére, saját kockázatára vállalkozott. Wernernél persze egyszerű kalandról van szó, magánál Tellheimnél pedig benső ügyről, morális önnevelése kockázatairól. De ha a két férfi társadalmi helyzetét, szellemi és morális kultúráját összehasonlítjuk, akkor bőségesen adódnak olyan mozzanatok, amelyek alapján Wernert felmenthetjük.

Kissé behatóbban kellett foglalkoznunk Tellheim katonai egzisztenciájának benső eredetével, hogy teljesen érthessük meg, milyen szellemi és erkölcsi állapotban volt, amikor elbocsátották és gyanúba fogták. Szó sem lehet nála egy „right or wrong my country"-ról, sem valami „jó ügyről", amelyről úgy érezné, hogy mindent, bizonyos körülmények közt még becsületét is fel kellene áldoznia érte. Közvetlenül az imént idézett fejtegetések előtt Tellheim erről a kérdésről is teljesen egyértelműen nyilatkozik: „A nagyok szolgálata veszedelmes, és nem éri meg a fáradságot, a kényszerűséget, a megaláztatást, amelybe kerül." Sztoicizmusa tehát éppen arra szolgál, hogy az ilyen – objektive előre látható, sőt várható – szituációkban megadja neki az emberileg szükséges ellenállóerőt. Tehát ez a sztoicizmus is az erősebb hatalmaknak tehetetlenül kiszolgáltatottak önvédelmi ideológiája. Ezt az ideológiát Tellheim a legnagyobb erőfeszítések árán fenntarthatja ugyan az idegen és ellenséges világgal szemben, de mihelyt Minna elé lép, és a lány jelenléte bensőleg végső őszinteségre kényszeríti, összeomlik a sztoikus magatartás, és az elszenvedett jogtalanság ellen tehetetlenül lázadó, régóta visszafojtott indulatai nyíltan kirobbanhatnak. Sorsa nevetésre készteti, és elborzasztja Minnát: „Sosem hallottam rettenetesebb átkot, mint az ön nevetése"; „Ez az embergyűlölet rettenetes nevetése!" De Minna okosabb és etikailag szilárdabb annál, semhogy ennél a borzalomnál megálljon. Félig tréfásan Othello példáját idézi, de azután a legigazibb emberi komolysággal folytatja: „Ó, azok a vad és hajlíthatatlan férfiak, akik merev tekintetüket mindig a becsület fantomára

szegezik! Minden más érzés előtt megkeményítik magukat! – Ide nézzen! Rám nézzen, Tellheim!" E szavak Tellheimet a legmélyebben – katartikusan – érintik. Révetegen ezt válaszolja: „Ó, igen; de mondja meg nekem, kisasszony, hogyan került a mór a velenceiek szolgálatába? Miért adta bérbe kardját és vérét egy idegen államnak? –"

Itt megkezdődhetne Tellheim tragédiája. Ez mindenesetre csak a horizonton jelenik meg, de az egész darabnak egészen új intonációt ad. Ennek kettős jelentősége van: egyrészt arra utal, hogy vígjátékkal van ugyan dolgunk, de ennek alapjából végső soron egy tragédiát is ki lehetne növeszteni, másrészt – és ezzel egyidőben – azt is hangsúlyozza, hogy a tragikus vulkánkitörés epizódikus volta végső soron mégis a dolgok benső logikájából fakad, és hogyha az író az itt nyilvánvalóvá vált helyzetből az összes formálisan lehetséges következtetést levonná, ez nem illene azoknak az embereknek a végső lényegéhez, akik itt és ily módon sorsukkal szembekerülnek.

Ez az igazság különböző mélységű rétegeken alapul. Első pillantásra nyilvánvaló, hogyha egy ember belebukik azokba az ellentmondásokba, amelyek fejlődése „pedagógiailag" választott emberi feltételeiből fakadnak, ez csak egy tragédia felszínes és formális előfeltételeinek teljesítéséhez volna elegendő. Ilyen embert szétzúzhatnának élete körülményei, de a tragikus összeomlásban nem ismerhetné fel és – a megformált műalkotásban – nem tehetné érzékletessé a saját énjét. Az újkorban sok ilyen tragédia született, de ez egy Lessing számára semmiképpen sem lehetett ok arra, hogy számukat még eggyel növelje. Sőt, tudjuk, hogy magában Lessingben a tragédiával szemben ellentmondásos érzés uralkodott. Egyik legjelentősebb teoretikusa volt; pontosan tudta, hogy korának objektív társadalmi-történelmi életalapja tragédiákkal terhes. Mihelyt közvetlenül efelé fordult, tragédiákat látott és ábrázolt. De mélyebb rétegében úgy érezte – ha elméletileg nem is mondta ki nyíltan –, hogy az emberekben olyan erők működnek, amelyek túlvezetnek e tragédiákon. A *Nathan*ban – az élettől és költészettől búcsúzva – ilyen szellemi hatalomként a bölcsességet hozta színre: e darabban, amelyeknek cselekménye romantikusan valószínűtlen, de gyakorlatilag fölöttébb veszélyes kollíziók sorozata, ennek kellett a költői bizonyítékot szolgáltatnia arra, hogy az emberi okosság, az igazi bölcsesség mindig le tudja köszörülni az ilyen kollíziók veszélyes éleit, és e kollíziókat erkölcsi kompromisszumok nélkül, a humánus öneszmélés felidézésének segítségével a valódi emberség szintjén meg tudja oldani.

Komédiánkban Minna alakjára hárul ez a szerepkör. Ő is bölcs, bölcsessége azonban nem lebeg az életet világosan meghaladva, az élet fölött, nem elméleti fölény (noha ez Nathannál sem elvont és halott dolog), hanem mély

és mélyen feldolgozott élettapasztalatból fakad. Minna bölcsessége közvetlenül nézve egyáltalán nem bölcs, egy igaz ember megalkuvásmentes törekvése ez az értelmes életre, amely csak életközösségben és szerelemben valósulhat meg. Bölcsessége tehát mindig az a törekvés, hogy a konkrét embereket konkrét emberiességükben fogja fel, problematikájukat elsajátítsa, de ugyanakkor egy pillantással felfogja azt, ami a legjobb bennük, és éppen e pillantással hozzásegítse őket ahhoz, hogy lehetőségeik legjobb értelmében megtalálják és megvalósítsák magukat. Ezek a pozitív tulajdonságok azonban sohasem sűrűsödnek össze „eszményi alakká". Minna tévedhet, irreális elképzeléseket táplálhat magában emberekről és helyzetekről, de világos értelme, etikai hitelessége újból és újból diadalmasan áttör mindezeken a tévedéseken, és a hamis elképzeléseket éppoly gyakran változtatja át igazsággá, mint ahogy Tellheim mereven morális sztoikus megszállottsága objektív igazát önmaga elleni igaztalansággá fordítja. Minna lelke legmélyén töretlenül, megtörhetetlenül bátor, és ezért gyengéden, bájosan és eltökélten, feltűnés és gesztusok nélkül, egyszerűen megy át a tragikus kollíziókon. Benne öltött szerényen testet mindaz, ami a német felvilágosodásban emberileg a legjobb volt.

Minnának és Tellheimnek ezzel az összetartozásával és kontrasztjával megtaláltuk e komédia távolabbi alapvető intonációját: azt az ellenerőt, amely nemcsak egyszerűen feltartja és meghiúsítja a tragikumra törő tellheimi tendenciát, hanem ezt oly módon teszi, amely a férfi értékét merev moráljának megszüntetése során megőrzi és fokozza: a sztoikus morál olyan – Minna által megtestesített – világ előtt semmisül meg, amelynek az erényhez nincs már szüksége Tellheim nehézkes és merev benső kötelesség-apparátusára, s ahol mégis az az etika uralkodik, amelynek őrzője egy még romlott világban a történelmileg kialakult morál akart lenni. A két intonáció kölcsönösen elnyeli egymást, és csak ez ad a külső cselekmény-vitelnek benső értelmet, lelki jelentőséget. A vígjáték számára szükségszerű szerencsés végkifejlet nem happy end, még kevésbé a frigyesi rendszer dicsőítése; a felvilágosodás meséje ez a bájjá vált ész szükségszerű végső győzelméről; itt lelhetjük fel legmélyebb rétegét Lessing világnézetének, amely a valóság összes disszonanciájának igazságát felismerve is rendíthetetlenül meg volt győződve a világ végső harmóniájáról, és e meggyőződése mellett minden balsorsban kitartott. Végső soron másodrangú kérdés, hogy e meggyőződése másutt a *Nathan*nak, *Az emberiség neveléséb*en leírt lélekvándorlásnak, a Spinoza-beszéd panteizmusának bölcsesség-formáját vette fel. Itt, élete derekán, abban a korszakában, amikor életvitele – reálisan nézve fölöttébb viszonylagosan – boldog és hozzá-

illő, e meggyőződés egy valóságossá vált, nagyon földi, evilágian ragyogó történet formájába öltözik.

Ez a világnézet köti össze Lessinget Mozarttal. Összetartozásuk mély és egyetemes. Merőben világnézetileg más művekben talán éppilyen tisztán, olykor esetleg még tisztábban mutatkozik meg, mint itt; így például ha a *Varázsfuvolát* a *Bölcs Nathan* mellett vesszük szemügyre. De a *Minna von Barnhelm* helyzete azért egyedülálló Lessing életművében, mert a világnézeti rokonság itt művészileg is megnyilvánul. Úgy látszik persze, mintha éppen ebben a vígjátékban, éppen oly tipikusan lessingi – formálisan intellektuális – dialógus-vezetésében volna a legkiélezettebb a zenével és kiváltképp a mozarti muzsikával szembeni kontraszt. Hiszen a komédia egész felépítése, morális problémák gondolati formában való szakadatlan felvetése és szakadatlan, mindig felújított etikai megoldása könnyű és lendületes költői atmoszférát teremt ugyan, de ez – legalábbis első pillanatra – egy mozarti szellemiségű zenei kompozícióval a lehető legnagyobb ellentétben van.

Azt hisszük: a rokonság mégis éppen itt található meg. A *Minna von Barnhelm*ben ugyanis a nyelvi megformálás, a dialógusvezetés „intellektualizmusa" egyedülálló jellegű: teljességében, alapvonalaiban nem egy gondolati rögzítés eszköze, mint például a *Nathan* drámai versei. Ellenkezőleg: mivel az egész vígjáték kompozíciója azon alapul, hogy a sztoikus erkölcsiség hamis nézeteit és megmerevedési tendenciáit egy emberi etika álláspontjáról változatos, fel-le hullámzó mozgásban megszünteti (a hegeli hármas értelemben, amely a megőrzést és a magasabb szintre való emelést is magában foglalja), egyetlen gondolati megfogalmazás sem maradhat meg, rögződhet és teljesedhet be tisztán gondolati szinten. Ellenkezőleg, vagy lemerül azoknak az emberi-etikai ellenhatásoknak az áramában, amelyeket az e megfogalmazás eleven alapjául szolgáló emberi magatartásmód vált ki, vagy ha – nem saját immanens logikájának, hanem más emberi konfliktusoknak az ösztönzésére – mégis visszatér, akkor ezt úgy teszi, mint ami a konkrét emberi hic et nuncban mássá vált; formálisan azért ugyanazon a megszüntető megoldáson megy ugyan keresztül, tartalmilag azonban az dominál benne, amiben konkrétan megváltozott. A dialógus így létrejövő közvetlenül intellektualizáló formája – amelyet még az is fokoz, hogy minden replika lessingi módon, világosan, tisztán, átlátszóan van megformálva, hogy az alakok egyénisége inkább fejeződik ki létük és cselekvésük erkölcsi tartalmában, mint egy individualizált kifejezésmódban – oda vezet tehát, hogy a mindig epigrammatikusan kihegyezett dialógusban (az iménti hármas értelemben) megszünteti saját intellektuális jellegét. Csak az epigrammatikus megfogalmazás vehet le minden földi súlyt

az emberi kifejezésről, hogy ezt egy meghatározott, de meg nem fogalmazott cél felé irányuló szabad röpüléssé változtassa át.

Ezt a tendenciát még tovább fokozza, hogy a dialógus drámai vezetése nem egy, az emberekben és viszonylataikban megtestesült világnézeti rendszer cselekményes kibontakoztatása, mint a *Nathan*ban, hanem olyan törekvések színpadi-humoros fel-le hullámzó mozgása, amelyek benső dinamikáját maguknak a felvetett életproblémáknak az emberi középpontja határozza meg, és ezért a vita, a tézisek és antitézisek mérkőzése is a megélt életből emelkedik ki és benne merül el, hogy az élet problémái által újból meghatározva, ismét dialogikusan *a közvetlenség színpadára lépjen, és itt újból hasonló sorson menjen* át. A morál bírálata, a sztoikus-merev erkölcsiségnek egy emberi-dinamikus, egyedi etikában való feloldódása tehát – egészen a dialógusokig hatolva – teljesen más kompozíciós elvet eredményez, mint amilyen a *Nathan* világnézetisége vagy az *Emilia Galotti* konkrét-történelmi drámaisága. Ilyen dialógus csak akkor lehetséges, ha a cselekményvezetés végső alapja nem a tények immanensen szükséges összekapcsolásában rejlik, mint az *Emilia Galotti* esetében, hanem egy ezen túlmutató, ezt alátámasztó világnézeti alapot talál, amelynek segítségével a szituációkban, ezek kapcsolataiban, megoldódásában rejlő összes „valószínűtlenség" egy mélyebb – mondhatnánk történelemfilozófiai – szükségszerűség szintjére emelkedik. A *Nathan*ban ez közvetlenül filozófiailag történik, a *Minná*ban pedig egy világnézetileg megalapozott, de az egyes replikákban közvetlenül be nem hatoló, noha összességüket meghatározó életérzés válik a kompozíció ilyen hordozójává.

Így születhet e dialógusokban mozarti zeneiség. Bármilyen kevéssé véletlenszerűek a mozarti szövegek Mozart zenéjének „történelemfilozófiai" hatása szempontjából, az ész birodalmának végérvényes győzelmébe vetett vidám hit végső oka másutt, összehasonlíthatatlanul mélyebben, magában a zenében rejlik. A *Minna von Barnhelm* éppen azért foglal el egyedülálló helyet a felvilágosodás irodalmában, mert Lessingnek itt pusztán a szavakkal, sőt igazán gondolati, dialogikus-epigrammatikus kiélezésükkel sikerül olyan hangulati atmoszférát teremtenie, amely képes arra, hogy a jövővel kapcsolatos meggyőződést, minden nehézséggel és akadállyal bensőleg számot vetve, művészileg hordozza és felidéző módon meggyőzővé tegye; olyan atmoszférát, amelyben benne rejlik az a lehetőség, hogy a jövő e tendenciái a kudarc tragikus komorságába csapnak át, és ez a lehetőség komolyan fenyeget a megvalósulással, de mégiscsak mint puszta és megszüntetett lehetőség van jelen, s az ellenállhatatlan összáramlás partján érzéki-érzékletes átélhetőségben oldódik fel.

Korábban már megpróbáltuk felvázolni annak a költőileg anyagszerűen

hiteles eszköznek a világnézeti alapjait, amelynek segítségével Lessing irodalmi alkotása a mozarti zene ilyen eszmei szomszédságába kerül. Konkrétan költőileg ez úgy ölt alakot, hogy az élet legmélyebb szükségleteiből kiemelkedő morális kérdések mindenkor dialogikus-epigrammatikus megfogalmazáshoz jutnak, amely igen szilárd és földi súly nélküli körvonalakat kölcsönöz nekik, ezek azonban, szinte kimondhatatlanul, feloldódnak az egyedi etikumban, és ezzel elmerülnek az összmozgás hangulati áramában. A világosan körülhatárolt gondolatok tehát az ész birodalma felé nyomuló ellenállhatatlan törekvés folyékony és lebegő érzelmi mozzanataivá változnak át, és ebből az átváltozásból jön létre a „dallam" és a „kíséret" figyelemre méltó összefüggése a dialógusban és kibontakozásában: a nyelvi megfogalmazás világos élessége azonban nem veszik el, még ha látszólag fel is oldódik ebben az összhangulatban. Ellenkezőleg. Mindkettő szakadatlanul magába szívja a másik részszféra elemeit, kölcsönösen egyneműsítik egymást, hogy azután mindenkor gazdagodva, saját területükre térjenek vissza. Ez az egymásba való kölcsönös átmenetel egy igazán közvetlenül átélt hangulati világot teremt, amelyben az éles kontúrok kiélezik, elmélyítik és gazdagítják a hangulatot, és megfelelő, magasba csapó „kíséretté" változtatják azt, míg a hangulatszerű érzelmi mozzanatok a maguk részéről szakadatlanul a pontosan körülhatárolt „dallamok" szintjére emelkednek fel, és ezeket erősítve, elmélyítve és gazdagítva, hazára találnak.

Tudom: mindezek a fejtegetések pusztán hasonlatszerűek; az irodalom irodalom marad, a zene pedig zene. De a mű mozarti „zeneisége" – Lessing és Mozart általános „történelemfilozófiai" rokonságán túl – éppen abban mutatkozik meg, ahogyan az ilyen hasonlatok a valóság erejével ránk erőszakolják magukat. Ezért annak a megállapításnak, hogy a *Minna von Barnhelm* közel áll a zenéhez, semmi köze sincs a költészet és a zene egyéb érintkezéseihez, amelyekkel más kutatások foglalkoznak. Sem a költői nyelv gyakran elemzett zenei jellege – akár a lírában, akár az operához közel eső szónokias drámában teszik vizsgálat tárgyává –, sem a wagneri „vezérmotívumnak" az oly mélyen muzikális Thomas Mann életművében betöltött szerepe nem szolgál itt analógiával. Ez a szerep a nyelvi-kompozicionális megformálást gazdagítja, és ráadásul sohasem válik a költői felépítésnek, a befogadókészség költői irányításának középponti elvévé. (Attól egészen eltekintünk, hogy a költői „vezérmotívum", Wagnertől direkt módon bizonyára függetlenül, hasonló koráramlatokból táplálkozva, megtalálható Ibsennél is, aki a fiatal Thomas Mannra szintén befolyással volt.) Annyi bizonyos, hogy amennyiben Thomas Mann-nál a kompozíciós-módjának zene-közelségéről beszélhetünk, akkor teljesen más zenéről és ezért teljesen másfajta zene-közelségről van szó. Itt

azonban a zenehasonlathoz azért folyamodunk, hogy a *Minna von Barnhelm* eszmei és művészi Mozart-közelségét jellemezzük. A lebegő könnyedség, amely minden komor veszélyt, minden sötét fenyegetést, életben tapasztalható hatalmának valóságát le nem gyöngítve, tánclépésben legyőz, az értelmes belátásnak, mint az előrehaladó élet ellenállhatatlan hatalmának bája: ez ebben a vígjátékban a mozarti szellem – nem hasonlatszerű – alapja. Abban találkozik Mozart alakjának legnagyobb és legmagávalragadóbb vonásaival, ami a felvilágosodásban a legnagyobb és legbűvöletesebb.

*1963*

# Goethe: Az ifjú Werther szenvedései

A *Werther* megjelenésének éve – 1774 – nemcsak a német irodalomtörténetnek, hanem a világirodalomnak is fontos dátuma. Németország rövid, de rendkívül jelentős filozófiai és irodalmi hegemóniája, az, hogy Franciaországot ezeken a területeken az ideológiai vezetésben – ideiglenesen – felváltja, először a *Werther* világsikerével lesz nyilvánvalóvá. A német irodalom természetesen már a *Werther* előtt is hozott létre világirodalmi jelentőségű műveket. Elég, ha Winckelmannra, Lessingre, Goethe *Götz von Berlichingen*ére emlékeztetünk. A *Werther* rendkívül széles körű és mélyhatása azonban szerte a világon élesen rávilágított a német felvilágosodás vezető szerepére.

Német felvilágosodás? Itt megtorpan az olvasó, akit a polgári történelem irodalmi legendáin és a nyomukban kullogó vulgárszociológián „iskoláztak". Mert hiszen a polgári irodalomtörténetben és a vulgárszociológiában egyaránt közhely, hogy felvilágosodás és *Sturm und Drang*, különösen pedig a *Werther*, kizáró ellentétben állanak egymással. Ez az irodalmi legenda már a romantikus írónő, Mme de Staël Németországról szóló híres könyvével elindul hódító útjára. Azután a haladó polgári irodalomtörténészek is átveszik, és Georg Brandes ismert írásainak közvetítésével behatol az álmarxista vulgárszociológiába is. Magától értetődő, hogy az imperializmus korszakának reakciós irodalomtörténészei, Gundolf, Korff, Strich stb., lelkesedéssel építik tovább a legendát, hiszen ez a legalkalmasabb ideológiai eszköz arra, hogy kínai falat emeljenek a felvilágosodás és a német klasszika közé, s a felvilágosodás jelentőségét a romantika későbbi reakciós törekvéseinek javára lekicsinyeljék.

Ha egy történelmi legendát olyan mély ideológiai szükséglet táplál, mint a reakciós polgárság gyűlölete a forradalmi felvilágosodással szemben, akkor persze e történelmi legendák összeeszkábálói mit sem törődnek a történelem legnyilvánvalóbb igazságaival, s teljesen közömbös nekik, ha legendájuk arcul csapja a legprimitívebb tényeket is. A *Werther*-kérdésben ez szembeszökően

nyilvánul meg. Mert még a polgári irodalomtörténet is arra kényszerül, hogy Richardsonban és Rousseau-ban lássa a *Werther* irodalmi előfutárait. Jellemző persze a polgári irodalomtörténet szellemi színvonalára, hogy a Richardson, Rousseau és Goethe közötti irodalmi összefüggés kimutatása benne békésen összefér annak hangoztatásával, hogy a *Werther* és a felvilágosodás között szöges ellentét áll fenn.

Az értelmesebb reakciósok persze éreznek valamit ebből az ellentmondásból. A kérdést azonban úgy akarják megoldani, hogy Rousseau-t is kibékíthetetlen ellentétbe keverik a felvilágosodással, s a reakciós romantika ősévé teszik meg. Richardsonnál azonban még ez a „bölcsesség" is felmondja a szolgálatot. Richardson a polgári felvilágosodás tipikus alakja volt. Nagy európai sikere éppen a haladó polgárság köreiben játszódott le; az európai felvilágosodás ideológiai előharcosai, mint Diderot és Lessing, hírnevének leglelkesebb hirdetői voltak.

Mi tehát ennek a történelmi legendának ideológiai tartalma? A 19. század polgárságának miféle ideológiai igényét kell hogy betöltse? Ez a tartalom rendkívül szegényes és elvont, ha az egyes fejtegetésekben mégoly pompázó frázisok ékesítik is. Arról van szó, hogy a felvilágosodás állítólag csak az „értelemmel" törődik. Ezzel szemben a német *Sturm und Drang* az „érzelem", a „kedély", az „ösztön" lázadása volna az értelem zsarnoksága ellen. Ez a sivár és üres absztrakció arra szolgál, hogy a polgári dekadencia irracionalista törekvéseit felmagasztalja, s feledésbe borítsa a polgári fejlődés forradalmi korszakának minden hagyományát. A Brandes-típusú liberális irodalomtörténészeknél ez az elmélet még bizonyos fokig eklektikus, kompromisszumszerű formában jelentkezik: a 19. század forradalmiságát vesztett polgárságának ideológiai fölényét a forradalmi korszakkal szemben azáltal igyekeznek kimutatni, hogy a későbbi fejlődés – úgymond – „konkrétabb", hogy törődik a „kedéllyel" is stb. A nyílt reakciósok már minden fenntartás nélkül szembefordulnak a felvilágosodással, s azt nyíltan, szemérmetlenül rágalmazzák.

Mi hát annak a hírhedt „értelemnek" lényege a felvilágosodásban? Természetesen a vallásnak, a teológiai sekélyességbe süppedt filozófiának, a feudális abszolutizmus intézményeinek, a feudális-vallásos morál parancsainak stb. kíméletlen bírálata. Könnyen érthető, hogy a felvilágosodás képviselőinek ez a kíméletlen harca az ellenforradalmivá lett polgárság számára ma már tűrhetetlen. Vajon következik-e azonban ebből, hogy a felvilágosodás képviselői, akik mint a forradalmi polgárság ideológiai élcsapata, a tudományban, a művészetben és az életben csak azt ismerték el, ami kiállta az emberi értelem próbáját, az élet tényeivel való szembesítést, valamiféle megvetést vagy lebecsülést tanúsítottak volna az ember érzelmi életével szemben? Azt hisz-

szük, hogy már maga a világos kérdésfeltevés is tisztán bizonyítja az ilyen reakciós konstrukciók elvontságát és tarthatatlanságát. Csak a forradalom utáni legitimizmus álláspontjáról, amelyről minden royalista hagyomány szentimentális hazug érzelmi hangsúlyt kap, s amely megvalósítja a felvilágosodáson belül az arisztokratikus hagyományok összeolvasztását ezzel a hamis szentimentalizmussal, csak erről az álláspontról tűnik egy effajta konstrukció meggyőzőnek. A polgári irodalomtörténettel és a vulgárszociológiával ellentétben, amely Chateaubriand-t, teszem Rousseautól és Goethétől eredetezné, Marx Chateaubriand-ról úgy nyilatkozik, mint „szépírnokról", aki „... a 18. század előkelő szkepticizmusát és voltaireianizmusát a 19. század előkelő szentimentalizmusával és romanticizmusával a legellenszenvesebb módon egyesíti."

Magában a felvilágosodásban teljesen másként áll a dolog. Akkor például – hogy csak egyetlen kérdést szemeljünk ki, lévén a rendelkezésünkre álló tér a terjedelmesebb fejtegetéshez túlságosan korlátozott –, mikor Lessing a tragédiaíró Corneille elmélete és gyakorlata ellen harcol, milyen álláspontról vívja harcát? Éppen abból indul ki, hogy Corneille-nél a tragikum koncepciója embertelen, hogy Corneille az emberi kedélyt, az emberi érzelemvilágot nem veszi tekintetbe, és mivel kora udvari-nemesi konvencióinak rabja marad, élettelen és tisztán értelmi konstrukciókat nyújt. A felvilágosodás olyan képviselőinek, mint amilyen Diderot és Lessing volt, nagy irodalomelméleti harca a nemesi konvenciók ellen irányult. Támadták ezt az egész vonalon, értelmi hidegségét és ész-ellenességét egyaránt. Lessingnek a francia klasszikus tragédia hidegsége elleni harca és az értelem jogait proklamáló kiállása között, például a vallás kérdésében, a legkisebb belső ellentmondás sincsen.

Mert minden nagy társadalmi-történeti fordulat *új embert* hoz létre. Az ideológiai harcokban tehát ezért a konkrét új emberért, a lehanyatló és gyűlölt régi társadalmi rend régi embere ellen folyik a küzdelem. A valóságban azonban sohasem, csak az ellenforradalmi ideológusok apologetizáló elképzeléseiben harcol az ember egyik elvont és elszigetelt tulajdonsága a másik elszigetelt és elvont tulajdonság ellen. (Mondjuk, az ösztön az értelem ellen.)

Csak az ilyen történelmi legendák, e valóságban sohasem létezett ellentmondások eltávolítása nyitja meg az utat a felvilágosodás valódi belső ellentmondásainak felismeréséhez. Ezek ideológiai visszatükröződései azoknak az ellentmondásoknak, amelyek a polgári forradalomban, annak társadalmi tartalmában és mozgató erőiben rejlenek, tehát a polgári társadalom keletkezésének, felnövekedésének és kibontakozásának ellentmondásai. A társadalmi életben magában ezek az ellentmondások persze nem jelentkeznek merev formában, mint egyszer s mindenkorra adott tények. Sőt inkább rendkívül egye-

netlenül merülnek fel, a társadalmi fejlődés egyenetlenségének megfelelően, egy-egy fejlődési fokon látszólag kedvező megoldást tartogatnak, hogy aztán a társadalom további fejlődése során egy magasabb fokon elmélyült formában jelentkezzenek újra. A felvilágosodás képviselői közötti irodalmi viták, a felvilágosodás szépirodalmának kritikája éppen a felvilágosodás képviselői által, melyeknek elvont és eltorzított szemléletéből a reakciós irodalomtörténet a maga „érveit" meríti, nem egyebek tehát, mint a társadalmi fejlődésben rejlő ellentmondások visszatükröződései: egyes áramlatok küzdelmei a felvilágosodáson belül, „belviszályok" a felvilágosodás különböző „fokai" közt.

Mehring volt az első, aki a Lessing Voltaire elleni harcának természetére vonatkozó reakciós történelmi legendákat szétrombolta. Meggyőzően bebizonyította, hogy Lessing a felvilágosodás magasabb fejlődési fokáról Voltaire elmaradottabb, megalkuvó vonásait bírálta. Különösen érdekes ez a kérdés Rousseau vonatkozásában. Rousseau ugyanis az első, akinél a polgári forradalom plebejus szellemű megvalósításának ideológiai szempontjai uralkodnak, és ezek – e mozgalom belső dialektikájának megfelelően – gyakran kispolgári-reakciós vonásokkal is keverednek; a forradalom társadalmi tartalma ezzel a nem kellően tisztázott plebejus elemmel szemben gyakran háttérbe szorul. Tehát Rousseau felvilágosodott bírálói (Voltaire, D'Alembert stb., maga Lessing is) Rousseau-val szemben tökéletesen helyes álláspontot foglalnak el, amikor ennek a társadalmi tartalomnak a tisztaságához ragaszkodnak, polémiájukban azonban gyakran behunyt szemmel mennek el az értékes új mellett, ami Rousseau-ban, a filozófus plebejus lényében, a polgári társadalom ellentmondásainak műveiben kezdődő dialektikus kidolgozásában jelentkezik. Rousseau szépirodalmi művei a legszorosabban kapcsolódnak ezekhez az alaptörekvéseihez. Így aztán gondolatilag és költőileg sokkalta magasabb fokra emeli a polgári hétköznap bensőségességének richardsoni ábrázolását. És ha itt Lessing gyakorta óvást emel és – Mendelssohnnal egyetértésben – Rousseau-t elvetve, Richardson mellett tart ki, úgy a felvilágosodás új, magasabb, ellentmondásokban gazdagabb fokának igen lényeges vonásait hagyja figyelmen kívül.

A fiatal Goethe művészete a rousseau-i vonal folytatása. Természetesen német módra, ami ismét újabb ellentmondások sorozatát váltja ki. Ez a sajátos német bélyeg elválaszthatatlan Németország gazdasági-társadalmi elmaradottságától. Amilyen élesen rá kell azonban mutatnunk erre a német nyomorúságra, épp annyira szükséges, hogy óvjunk vulgarizáló leegyszerűsítésétől. Ebből a német irodalomból természetesen hiányzik a franciák világos céltudata és szilárdsága, az angolok fejlett, gazdagon kibontakozott polgári társadalmának költői visszatükrözése. Természetes, hogy a fejletlen és szétdara-

bolt Németország életének számos anyajegyét viseli magán. Másrészt azonban nem szabad elfelejtenünk, hogy a polgári fejlődés ellentmondásait sehol olyan szenvedélyességgel és oly plasztikusan nem fejezték ki, mint éppen a 18. század német irodalmában. Gondoljunk csak a polgári drámára. Bár Angliában és Franciaországban keletkezett, ezekben az országokban mégsem ért el sem társadalmi-tartalmi, sem művészi-formai szempontból olyan magaslatokat, mint már Lessing *Emilia Galotti*jában és különösen, mint a fiatal Schiller *Haramiák* és *Ármány és szerelem* című darabjaiban.

A fiatal Goethe persze nem forradalmár, abban az értelemben sem, ahogyan a fiatal Schiller az. Egy tág és mély történelmi értelemben azonban, a polgári forradalom alapproblémáival való bensőséges összeforrottság értelmében, a fiatal Goethe művei az európai felvilágosodás mozgalmának, a nagy francia forradalom ideológiai előkészítésének forradalmi tetőpontját jelentik.

A *Werther* középpontjában a polgári-forradalmi humanizmus nagy problémája áll, a személyiség szabad és mindenoldalú kibontakozásának problémája. Feuerbach mondja: „A mi eszményünk ne legyen valami kasztrált, testetlen, elvont lény, a mi eszményünk legyen a teljes valóságos, mindenoldalú, tökéletes, kiművelt ember." Lenin, aki ezt a mondatot beiktatja filozófiai kivonataiba, azt mondja róla, hogy ez az eszmény „a haladó polgári demokrácia vagy forradalmi polgári demokrácia" eszménye.

A fiatal Goethe kérdésfelvetésének mélysége és sokoldalúsága azon alapul, hogy a személyiség és a polgári társadalom közötti ellentétet nemcsak kora Németországának félfeudális, apró-cseprő abszolutista államaira vonatkozóan ismeri fel, hanem a polgári társadalom általános összefüggésében. A fiatal Goethe harca természetesen a személyiség elnyomásának és megnyomorításának azon konkrét formái ellen irányul, amelyeket kora Németországa termel ki. Felfogásának mélysége azonban abban mutatkozik meg, hogy nem áll meg a puszta tünetek bírálatánál, a szembeötlő jelenségek polémikus ábrázolásánál. Sőt korának mindennapi életét a mozgató erők, az alapvető ellentmondások olyan mély megértésével ábrázolja, hogy bírálatának jelentősége messze túlnő az elmaradott Németország állapotainak bírálatán. Az a lelkes fogadtatás, amelyre a *Werther* egész Európában talált, mutatja, hogy az emberek a fejlettebb kapitalista országokban Werther sorsán szükségképpen azt élték át: tua res agitur.

A fiatal Goethe személyiség és társadalom ellentétét nagyon széles és bonyolult értelemben fogja fel. Nem szorítkozik arra, hogy a személyiség fejlődésének közvetlen társadalmi akadályait mutassa ki. Ábrázolásának terjedelmes és lényeges részét természetesen erre szenteli. A feudális rendi rétegeződésben, a rendek feudális elzárkózottságában Goethe a személyiség kibonta-

kozásának lényeges akadályát látja, így tehát e társadalmi berendezkedést keserű szatírával bírálja.

Ugyanakkor azonban azt is látja, hogy maga a polgári társadalom is, amelynek fejlődése állította pedig a személyiség kibontakozásának problémáját eredetileg oly nagy lendülettel előtérbe, szakadatlanul gátakat emel e kibontakozás elé. Ugyanazok a törvények, intézmények stb., amelyek a személyiség kibontakozását a burzsoázia szűk osztályértelmében szolgálják, amelyek a „laisser faire" szabadságát létrehozzák, egyszersmind a valóban bontakozó személyiség kíméletlen hóhérai. A kapitalista munkamegosztás – pedig csupán ezen az alapon indulhat meg a termelőerőknek az a fejlődése, amely a kibontakozott személyiség anyagi hátterét szolgáltatja, egyszersmind aláveti magának az embert, eleven személyiségét feldarabolja, a merev specializálódás felé tereli stb. Világos, hogy a fiatal Goethéből szükségképpen hiányzott a gazdasági jellegű összefüggések áttekintésének képessége. Annál többre kell tehát értékelnünk költői zsenialitását, amellyel az emberi sorsokban e fejlődés igazi dialektikáját ábrázolni tudta.

Minthogy Goethe konkrét emberekből, konkrét emberi sorsokból indul ki, ezeket a problémákat konkrét bonyolultságukban és közvetettségükben ragadja meg, amint azok az egyes emberek személyes sorsában jelentkeznek. Minthogy hősében egy nagyon sokrétű, bensőséges embert mintáz meg, e problémák nagyon bonyolultan jelentkeznek, mélyen belenyúlnak az ideológia területére. Az összefüggés az élettel azonban mindenütt látható, sőt a cselekvő személyek tudata is mindig valamiképpen megragadja azt. Így például természet és művészet viszonyáról ezt mondja Werther: „Csupán ez [a természet] gazdag végtelenül, és csupán ez neveli a művészt. A szabályokról sok előnyöset mondhatunk, körülbelül annyit, amennyit elmondhatunk a polgári társadalom dicséretére is."

A központi kérdés mindig a személyiség egységes és mindent átfogó kibontakozása marad. Saját ifjúságának leírásakor, amire az öreg Goethe a *Költészet és valóság*ban tér ki, behatóan tárgyalja e küzdelem elvi alapjait. Hamann gondolkodását elemzi, aki Rousseau és Herder mellett ifjúkori fejlődésére a legerősebben hatott, és saját szavaival mondja ki azt az alapelvet, amelynek megvalósítása volt ifjúkorának, de nem csupán az ő ifjúságának legfőbb törekvése: „Minden, aminek teljesítésére az ember vállalkozik, akár tettel, akár szóban, akár egyéb módon hozza azt létre, az összes erők egyesítéséből kell hogy fakadjon; minden elszigetelt elvetendő. Elvnek nagyszerű, követni azonban nehéz."

A *Werther* igaz költői tartalma küzdelem ennek az elvnek a megvalósításáért, megvalósításának külső és belső akadályai ellen. Esztétikailag ez a „sza-

bályok" elleni harcot jelenti, amiről már szó esett. Itt is óvakodnunk kell azonban attól, hogy metafizikus, merev szembeállításokkal dolgozzunk. Werther, és így a fiatal Goethe is, ellenségei a „szabályoknak". Az eltérés a „szabályszerűtől" azonban Werther számára nagy és szenvedélyes realizmust jelent: Homérosz, Klopstock, Goldsmith, Lessing tiszteletét.

Még energikusabb és szenvedélyesebb a lázadás az etika szabályai ellen. A polgári fejlődés fő vonala megköveteli a rendi és helyi kiváltságok helyén az egységes nemzeti jogrendszereket. Ennek a nagy történelmi áramlatnak az etikában is vissza kell tükröződnie, mint az emberi cselekvés egységes, általános érvényű törvényeire irányuló kívánságnak. A későbbi német fejlődésben ez a törekvés Kant és Fichte idealista etikájában fejeződik ki magas filozófiai szinten. Lappangó tendenciája azonban – az élet valóságában persze gyakran nyárspolgári módon – már jóval Kant és Fichte előtt létezett.

Bármilyen szükségszerű is ez a fejlődés történelmi szempontból, eredménye egyszersmind a személyiség fejlődésének akadályává válik. A kanti–fichtei értelemben vett etika a szabályok egységes rendszerét akarja fellelni, előírások ellentmondásmentes rendszerét egy olyan társadalom számára, amelynek mozgató alapelve maga az ellentmondás. Az az egyén, aki ebben a társadalomban cselekszik, a kényszertől hajtva általában, elvileg elfogadja a szabályok rendszerét, a konkrét esetekben viszont szüntelen ellentmondásba keveredik ezekkel az elvekkel. Éspedig nem úgy, ahogy azt Kant elképzeli, tehát hogy csupán az alantas és önző emberi ösztönök mondanak ellent a magas etikai elveknek. Sőt éppen azt mondhatnánk: az ellentmondás nagyon gyakran, és a problémánk szempontjából egyedül mértékadó esetekben, a legjobb és legnemesebb emberi szenvedélyekből fakad. Csak sokkal később sikerül a hegeli dialektikának – persze idealista módon – az emberi szenvedély és társadalmi fejlődés ellentmondásokkal teli kölcsönhatásáról bizonyos fokig hűséges gondolati képet adnia.

Csakhogy a legjobb gondolati összefoglalás sem képes egy reálisan létező ellentmondást magában a valóságban feloldani. És a fiatal Goethe nemzedéke, amely ezt az eleven ellentmondást mélyen átélte, ha dialektikáját gondolatilag nem is foghatta fel, dühödt szenvedéllyel rohamozza meg a személyiség szabad fejlődésének ezt az akadályát.

A lázadást az etika területén talán legvilágosabban Goethe ifjúkori barátja, Friedrich Heinrich Jacobi fejezte ki egy Fichtéhez címzett nyílt levélben. Azt mondja: „Igen, én vagyok az az ateista és istentelen, aki ... hazudni akar, amint hazudott a haldokló Desdemona, hazudni és csalni akar, mint a magát Oresztésznek kiadó Püladész, gyilkolni akar, mint Timoleon, törvényt és esküt szegni, mint Epaminondasz, mint Johan de Witt, öngyilkosságot el-

követni, mint Otho, templomot kirabolni, mint Dávid – igen, kalászt tépni Szabbath napján, csak azért, mert éhezem és mert a törvény van az emberekért és nem az emberek a törvényért." És ezt a lázadást nevezi Jacobi „az ember *felségjogának*, méltósága pecsétjének".

A *Werther* etikai problémái mind ennek a lázadásnak jegyében játszódnak le. Olyan lázadás ez, amely a forradalmi polgári humanizmus belső ellentmondásait először mutatja meg a világirodalomban egy nagyszabású költői ábrázolás erejével. A cselekménnyel ebben a regényben Goethe felette takarékosan bánik. De csaknem kivétel nélkül olyan alakokat és olyan eseményeket választ, amelyekben kiütköznek az emberi szenvedély és a társadalmi törvényszerűségek közötti ellentmondások. Kivétel nélkül olyan szenvedélyek ezek, amelyek önmagukban véve semmi alantasat, semmi aszociálisat vagy antiszociálisat nem tartalmaznak. Másrészt viszont olyan törvények ellen folyik a harc, amelyeket önmagukban véve nem vethetünk el mint értelmetleneket, mint a fejlődés akadályait (ahogyan a feudális társadalom rendi elkülönüléseit elvetjük), hanem, amelyek pusztán a polgári társadalom valamennyi törvényének általános korlátait viselik magukon.

Csodálatos művészettel állítja elénk Goethe pár vonással, néhány rövid jelenetben a szerelmes fiatal szolga tragikus sorsát, aki, kedvesén és vetélytársán elkövetett gyilkosságával, Werther öngyilkosságának tragikus kontrasztja. A *Werther*-korszak idézett öregkori leírásában még az öreg Goethe is felismeri az öngyilkossághoz való morális jog követelésének lázadó, sőt forradalmi jellegét. Nagyon érdekes, és a *Werther* viszonyát a felvilágosodáshoz ismét felette tanulságosan világítja meg, hogy itt Montesquieu-re hivatkozik. Magának Werthernek az érvelése e jog védelmében még forradalmibb csengésű. Még jóval öngyilkossága előtt, jóval korábban, hogy erre a konkrét elhatározásra jutott volna, elméleti beszélgetést folytat az öngyilkosságról kedvesének vőlegényével, Alberttel. Ez a nyugodt polgár persze tagad minden efféle jogot. Werther viszont egyebek között ezt fejtegeti: „Szabad-e gyengének nevezned egy népet, amely a zsarnok elviselhetetlen járma alatt nyög, ha végtére is felindul, s széttépi láncait?"

Ez a tragikus küzdelem a humanista eszmények megvalósításáért a fiatal Goethénél a legszorosabban összekapcsolódik törekvéseinek népi jellegével. A fiatal Goethe éppen ebből a szempontból a rousseau-i törekvések folytatója, ellentétben Voltaire előkelő arisztokratizmusával, akinek örököse a későbbi, sokszorosan csalódott és rezignált Goethe számára válik majd fontossá. Rousseau kulturális és irodalmi vonalát legvilágosabban Marxnak a jakobinusokról mondott szavaival fejezhetjük ki: „Plebejus modorú leszámolás a bur-

zsoázia ellenségeivel, az abszolutizmussal, a feudalizmussal és a nyárspolgársággal."

Ismételjük: a fiatal Goethe politikai tekintetben nem volt plebejus forradalmár, még Németország lehetőségének keretein belül sem, abban az értelemben sem, mint a fiatal Schiller. Nála tehát a plebejus jelleg nem politikai formában jelentkezik, hanem forradalmi-humanista eszményeinek egyrészt a feudális abszolutizmus rendi társadalmával, másrészt a nyárspolgársággal szembeni ellentétében. Az egész *Werther* egyetlen izzó bizonyságtétel az új ember mellett, aki a polgári forradalom előkészületeinek folyamatában születik meg, hitvallás az emberi kibontakozás, a minden oldalú emberi cselekvés pirkadata mellett, amelyet a polgári társadalom fejlődése hoz létre, és amelyet tragikus módon egyúttal pusztulásra is ítél.

Ennek az új embernek művészi megformálása a rendi társadalommal és a nyárspolgársággal való szakadatlan drámai szembesítésekben történik meg. Az ember nevelésének most születő kultúrája újra meg újra szembekerül a „felsőbb rendek" terméketlenségével, műveletlenségével és a nyárspolgárok élettelen, megdermedt, kicsinyesen önző életével. És minden egyes ilyen szembesítés szenvedélyesen lángoló utalás arra, hogy az élet valóságos, eleven megragadása, problémáinak eleven feldolgozása kizárólag csak a népben található meg. Nem pusztán Werther áll szemben mint eleven ember, mint az új képviselője, az arisztokrácia és a nyárspolgárság élettelen dermedtségével, hanem a népből szüntelenül felbukkanó alakok is. Werther mindig a népi elevenség képviselője ezzel a dermedtséggel szemben. S a gazdagon beszőtt művelődési elemek (utalások a festészetre, Homéroszra, Ossziánra, Goldsmithre) mindig ebben az irányban mozognak: Werther és a fiatal Goethe számára Homérosz és Osszián nagy népi költők, költői visszatükröződései és kifejezései annak a termékeny életnek, amely egyes-egyedül a dolgozó népben van meg.

A fiatal Goethe művészetének ez az iránya és tartalma – jóllehet ő maga sem plebejus, sem politikai forradalmár nem volt –, meghirdeti a polgári forradalom népi-forradalmi eszményeit. Reakciós kortársai a *Werther*nek ezt a tendenciáját azonnal fel is ismerték, és megfelelően értékelték. A Lessinggel folytatott polémiájáról hírhedt, vakbuzgó lelkész, Goeze például azt írja, hogy olyan könyvek, mint a *Werther*, a nemzői Ravaillacnak (IV. Henrik gyilkosának) és Damiens-nak (XV. Lajos merénylőjének). S egy bizonyos lord Bristol évtizedekkel később megtámadja Goethét, amiért *Werther*ével oly sok embert tett szerencsétlenné. Nagyon érdekes, hogy a különben udvarképesen finom és tartózkodó öreg Goethe erre a támadásra jótékony vaskosságú gorombasággal válaszol, s a meghökkent lordnak az uralkodó osztályok minden bűnét

szemére lobbantja. Ilyen értékelések a *Werther*t egy sorba helyezik Schiller nyíltan forradalmi ifjúkori drámájával. Az öreg Goethe is megőrzött egy ugyancsak rendkívül jellemző ellenséges nyilatkozatot. Egy német fejedelem mondta egyszer neki, hogy ha ő volna a jóisten s tudta volna, hogy a világ teremtésének következményeihez a Schiller-féle *Haramiák* is hozzátartozik majd, sohasem teremtette volna meg a világot.

Ezek az ellenséges táborból származó nyilatkozatok a *Sturm und Drang* nagy alkotásainak igazi jelentőségét sokkal helyesebben írják körül, mint a polgári irodalomtörténet későbbi apologetikus magyarázatai. A népi-humanista lázongás a *Werther*ben a polgári ideológia egyik legfontosabb forradalmi megnyilvánulása a francia forradalom előkészítésének idején. Világsikere egy forradalmi mű világsikere. A *Werther*ben tetőződtek a fiatal Goethe küzdelmei a szabad és mindenoldalúan fejlett emberért, azok a törekvések, amelyeket a *Götz*ben, a *Prometheus*-töredékben, a *Faust* első vázlataiban is kifejezésre juttatott.

Helytelenül járnánk el, és leszűkítenénk a Werther jelentőségét, ha benne csak egy múló, túlhajtott, szentimentális hangulat ábrázolását látnánk, amelyet Goethe maga is hamar túlhaladott. Való igaz, hogy Goethe alig három évvel a *Werther* után féktelen paródiát írt a wertherkedésről, az *Érzékenység diadalát*. A polgári irodalomtörténet csak azt veszi figyelembe, hogy Goethe ott a Rousseau *Héloïse*-át és a maga *Werther*ét úgy jelöli meg, mint az érzelgősség „alapkotyvalékát". Nem figyel fel azonban arra a tényre, hogy Goethe itt éppen az udvari-nemesi, természetellenessé fajult parodisztikus wertherkedést gúnyolja ki. Maga Werther a nemesi társadalom élettelen félreneveltsége elől menekül a természethez és a néphez. A paródia hőse viszont kuliszszákból teremt magának mesterséges természetet, fél a valóságtól, játékos érzelgősségében semmi köze a nép eleven erőihez. Az *Érzékenység diadala* tehát éppen a *Werther* népi alapvonalát hangsúlyozza, annak az akaratlan hatásnak a paródiája tehát, amelyet a regény a „művelt rétegekre" gyakorolt, és nem azokat a túlzásokat csúfolja ki, amelyek állítólag magában a műben találhatók.

A *Werther* világsikere a polgári forradalom vonalának irodalmi győzelme. E siker művészi alapja az, hogy a *Werther* létrehozza a 18. század nagy realista törekvéseinek művészi szintézisét. A fiatal Goethe a Richardson–Rousseau-féle vonalat elődeinél jóval tovább viszi, és magasabbra emeli. Átveszi tőlük a tematikát: a polgári mindennap életének érzelmekben gazdag bensőségét, hogy aztán ebben a bensőségben a keletkező új embert rajzolja meg, ellentétbe állítva a feudális társadalommal. Míg azonban Rousseau-nál még a külső világ, a táj kivételével, szubjektív hangulatszerűségben oldódik fel,

a fiatal Goethe az egész külső világ, mind a társadalom, mind a természet objektíven tiszta ábrázolási módjának örököse: tehát nemcsak Richardsont és Rousseau-t, hanem Fieldinget és Goldsmith-et is folytatja.

Ha külsőleges, technikai szempontból nézzük: a *Werther* a 18. század második felében eluralkodó szubjektivista törekvések egyik tetőpontja. S ez a szubjektivizmus a regényben nem is puszta külsőség, hanem a humanista lázadás méltó művészi kifejezése. De Goethe mindent objektívvé emel, ami a Werther világában történik, méghozzá a nagy realistákon iskolázott, soha nem látott plasztikával és egyszerűséggel. Csak Werther hangulatában nyomja el a végén Osszián ködössége a népies értelemben felfogott Homérosz világos plasztikáját. Mint alkotó viszont, a fiatal Goethe az egész műben a plasztikus Homérosz tanítványa marad.

Goethe nagy ifjúkori regénye azonban nemcsak művészileg múlja felül elődeit; tartalmilag is. Mint láttuk, nemcsak a forradalmi humanizmus eszményeit hirdeti meg, hanem egyszersmind tökéletesen ábrázolja is azokat a tragikus ellentmondásokat, amelyek ezekben az eszményekben lappanganak. A *Werther* tehát nemcsak a 18. század nagy polgári irodalmának egyik csúcspontja, hanem egyszersmind a 19. század nagy realista „problémairodalmának" első nagyszabású előfutára is. Ha a polgári irodalomtörténet Chateaubriand-ban és társaiban látja a *Werther* irodalmi utódait, akkor e regény jelentőségét célzatosan kisebbíti. Nem a reakciós romantika, hanem a humanista eszmények tragikus pusztulásának nagy 19. századbeli ábrázolói, a Balzacok és Stendhalok a *Werther* valódi tendenciájának folytatói.

Werther konfliktusa, Werther tragédiája már a polgári humanizmus tragédiája, már mutatja azt a megoldhatatlan ellentmondást, amely a személyiség szabad és minden oldalú fejlődése és éppen a polgári társadalom között áll fenn. Ez a társadalom persze forradalom előtti, német, félfeudális, kisállami, abszolutisztikus alakjában jelenik meg. Magában a konfliktusban azonban már tisztán kivehetők az utóbb világosabban kiütköző konfliktusok körvonalai. És végső soron ez az összeütközés kergeti pusztulásba Werthert. Goethe persze a később nyilvánvalóvá vált nagy tragédiának csupán derengő körvonalait ábrázolja. Ezért is képes témáját extenzíve ilyen szűk keretek közé szorítani, ezért korlátozódhat tematikailag egy szinte idillikusan zárt kis világ – Goldsmith-ra és Fieldingre emlékeztető – ábrázolására. De a külsőleg szűk és zárt világ ábrázolását már az a belső drámaiság fűti át, amely Balzac fejtegetései szerint a 19. század regényében a lényegesen új mozzanatot jelenti.

A *Werthert* általában szerelmi regénynek tekintik. Helyes ez? Igen, a *Werther* a világirodalom egyik legjelentősebb szerelmi regénye. De – mint a

szerelem tragédiájának minden igazán nagy költői ábrázolása – a *Werther* is sokkal többet tár fel, mint puszta szerelmi tragédiát.

A fiatal Goethének sikerült ebbe a szerelmi konfliktusba a személyiség kifejlődéséért vívott küzdelem valamennyi nagy problémáját szervesen beleszőnie. Werther szerelmi tragédiája tragikus kirobbanása mindazoknak a szenvedélyeknek, amelyek az életben egyébként elosztva, részlegesen, elvontan jelentkeznek, itt azonban a szerelmi szenvedély tüzében egyetlen, egységes, izzó és világító tömeggé olvadnak.

Csupán néhány lényeges mozzanatot emelhetünk ki. Először is Goethe Werther Lotte iránti szerelmét a hős népi, antifeudális élet törekvéseinek költőileg felfokozott kifejezésévé emelte. Goethe maga mondja később Wertherrnek Lottéhoz fűződő viszonyáról, hogy a lány a mindennapi életet közvetíti Werther számára. Még fontosabb azonban magának a műnek a szerkezete. Az első részt az író Werther szerelme keletkezésének szenteli. Amint Werther felismeri megoldhatatlan szerelmi konfliktusát, a praktikus életbe, a tevékenységbe akar menekülni, s egy követségnél vállal állást. Noha tehetségét elismerik, vállalkozása elbukik azokon a korlátokon, amelyeket a nemesi társadalom emel a polgárral szemben. Csak azután, hogy Werther itt is kudarcot vall, kerül sor a tragikus újratalálkozásra Lottéval.

Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy a regény egyik legnagyobb tisztelője, Bonaparte Napóleon, aki a *Werthert* az egyiptomi hadjáratra is magával vitte, kifogásolta, hogy Goethe a társadalmi konfliktust bevonja a szerelmi tragédiába. Az öreg Goethe az udvari ember finom iróniájával jegyzi meg, hogy a nagy Napóleon a *Werthert* figyelmesen tanulmányozta ugyan, de úgy, mint egy büntetőbíró az aktáit. Napóleon bírálata nyilvánvalóan a Wertherkérdés széles és átfogó jellegének félreismerése. Természetesen a *Werther* mint szerelmi tragédia is, a korszak problémájának nagy és tipikus ábrázolása lenne. Goethe szándékai azonban mélyebbre törtek. A szenvedélyes szerelem bemutatásában a személyiség fejlődése és a polgári társadalom közti feloldhatatlan ellentmondást mutatta meg. És ehhez szükséges volt, hogy ezt a konfliktust az emberi tevékenység minden területén megélhessük a hőssel. Napóleon bírálata a *Werther* tragikus konfliktusának általános érvényességét utasítja el, ami persze Napóleon személyes szempontjából teljesen érthető.

E látszólagos kitérő után érkezik a mű a katasztrófához. A katasztrófánál magánál még arra kell rámutatnunk, hogy Lotte viszonozza Werther szerelmét, s a férfi szenvedélyének kirobbanása ébreszti rá szerelme tudatára. Éppen ez idézi azonban elő a katasztrófát: Lotte, mint polgári nő, ösztönszerűleg ragaszkodik derék és köztiszteletben álló férjével kötött házasságához, és riadtan tántorodik vissza saját szenvedélyétől. A Werther-tragédia tehát

nemcsak a boldogtalan szerelem szenvedélyének tragédiája, hanem a polgári házasság belső ellentmondásának tökéletes ábrázolása is: ez az individuális szerelmen alapul ugyan, történetileg benne születik meg az individuális szerelem – gazdasági-társadalmi léte azonban megoldhatatlan ellentmondásban van az individuális szerelemmel.

E szerelmi tragédia társadalmi csattanóit Goethe határozottan, egyszersmind azonban igen tapintatosan húzza alá. A követség feudális társasággal való egyik összeütközése után Werther a szabadba siet, és az *Odüsszeiá*nak azt a részletét olvassa, amelyben a hazatérő Odüsszeusz nagyon emberiesen és bajtársiasan beszélget a disznópásztorral. És az utolsó könyv, amelyet Werther az öngyilkosság éjszakáján olvas, a polgári forradalmi irodalom addigi csúcspontja, Lessing *Emilia Galotti*ja.

A *Werther szenvedései* azért a világirodalom egyik legnagyobb szerelmi regénye, mert Goethe korszakának egész életét, minden konfliktusát a szerelmi tragédiába sűrítette.

Éppen ezért a *Werther* jelentősége nagyobb, mint egy meghatározott korszak találó ábrázolásának súlya, hatása korát messze túléli. Egyik Eckermannnal folytatott beszélgetésében az öreg Goethe e hatás okairól a következőket mondja: „A sokat emlegetett Werther-kor, ha az ember közelebbről szemügyre veszi, persze nem a világkultúra útjához tartozik, hanem minden egyes olyan ember életmenetéhez, akinek született szabad és természetes emberi értelme birtokában meg kell tanulnia egy elavult világ korlátozó formái közt feltalálni magát, és tevékenykedni. Meghiúsított boldogság, akadályok a tevékenység útjában, teljesíthetetlen vágyak nem egyetlen kor szerencsétlenségei, hanem minden egyes emberé, és nagy baj volna, ha nem létezne mindenkinek az életében egy korszak, amikor úgy érezné, hogy a *Werther* csupán az ő számára íródott."

Goethe némiképp eltúlozza itt a *Werther* „időtlen" jellegét, elhallgatja, hogy az az egyéni konfliktus, amelyen véleménye szerint a regény jelentősége alapszik, éppen a személyiségnek és társadalomnak a polgári társadalomban jelentkező konfliktusa. De éppen ezzel az egyoldalúsággal hangsúlyozza a *Werther* mély általánosságát a polgári társadalom egész fennállása idejére.

Mikor az öreg Goethe olvasott magáról a *Globe* című francia folyóiratban egy recenziót, amelyben *Tasso*ját „fokozott Werther"-nek nevezték, lelkesen helyeselte ezt a megjelölést. Joggal. Mert a francia kritikus nagyon helyesen mutatta meg azokat az összekötő szálakat, amelyek a *Werther*től Goethe későbbi munkásságán át a 19. századhoz vezetnek. A *Tasso*ban a Werther problémái felfokozottak, energikusabban kiélezettek, de éppen ezért a konfliktus már nem is oldódik meg olyan tiszta formában. A személyiség és polgári tár-

sadalom ellentmondásán Werther szétzúzódik, de tiszta tragikummal pusztul el, anélkül, hogy lelkét beszennyezné a polgári társadalom hitvány valóságával kötött megalkuvásokkal.

A Tasso-tragédia annyiban bevezetője a 19. század nagy regényirodalmának, hogy ebben már a konfliktus nem annyira hősi robbanás formájában oldódik meg, inkább belevész a megalkuvásokba. A *Tasso* vonala aztán a 19. század nagy regényének fő témájává válik Balzactól napjainkig. E regények hőseinek igen nagy részéről – persze nem sematikus módon – elmondható, hogy „felfokozott Wertherek". Ugyanazok a konfliktusok okozzák vesztüket, mint amelyek Wertherét. Pusztulásuk azonban kevésbé hősi, kevésbé dicsőséges, kapitulációik egyre jobban beszennyezik őket. Werther éppen azért öli meg magát, mert humanista-forradalmi eszményeiből semmit sem akar feladni, mert ezekben a kérdésekben megalkuvást nem ismer. Tragikumának egyenesvonalúsága és töretlensége kölcsönzi pusztulásának azt a ragyogó szépségét, amely még ma is hervadhatatlan varázsa ennek a könyvnek.

Ez a szépség nemcsak a fiatal Goethe zsenialitásának eredménye. Abból is ered, hogy a *Werther*, habár hőse vesztét az egész polgári társadalom általános konfliktusa okozza, mégis a polgári fejlődés forradalom előtti, hősi korszakának terméke. Ahogy a francia forradalom hősei történetileg szükségszerű, heroikus illúziókkal telten, hősi ragyogással mentek a halálba, úgy hanyatlik alá Werther is a francia forradalom előtti humanizmus heroikus illúzióinak hajnali pirkadata idején.

Életrajzíróinak egybehangzó előadása szerint Goethe a Werther-korszakon hamar túljutott. Ez természetesen tény. És nem vitás, hogy Goethe későbbi fejlődése sokszorosan túlszárnyalja a *Werther* látókörét. Goethe megélte a forradalom előtti korszak heroikus illúzióinak szertefoszlását, és a maga egyéni módján mégis kitartott humanista eszményei mellett, azokat más, átfogóbb és gazdagabb módon ábrázolva a polgári társadalommal szembeni konfliktusukban.

Mindvégig eleven maradt azonban benne az érzék annak az élettartalomnak a maradandósága iránt, amely a *Werther*ben testet öltött. A *Werther*t ő nem abban a közkeletű értelemben haladta meg, mint ahogy ezt életrajzírói közül a legtöbben gondolják: nem úgy, ahogy a kijózanult, a valósággal kiegyezésre jutott polgár „ifjúkori hóbortjait" meghaladja. Mivel ötven évvel a *Werther* megjelenése után új előszót akart írni hozzá, megírta a *Szenvedélyek trilógiájá*nak megragadó első darabját. E költeményben fiatalsága hőséhez való viszonyát így fejezi ki.

*Zum Bleiben ich, zum Scheiden du, erkoren,*
*Gingst du voran – und hast nicht viel verloren.**

Az öreg és érett Goethének ez a melankolikus hangulata mutat rá a legvilágosabban arra a dialektikára, amely a *Werther* szóban forgó „meghaladásában" rejlik. A társadalmi fejlődés a *Werther* tiszta tragikumának lehetőségét elsodorta. Goethe, a nagy realista, sohasem vitatja el ezt a tényt, hiszen a valóság lényegének mély megragadása az alapja nagy költészetének. Ugyanakkor azonban érzi, hogy mit vesztett ő is, az emberiség is ama heroikus illúziók letűntével. Érzi, hogy a *Werther* sugárzó szépsége az emberiség fejlődésének soha vissza nem térő korszakát jelenti, azt a hajnali pirkadatot, amelyre a francia forradalom napkeltéje következett.

*1936*

* Engem maradásra, téged válásra szemelt ki a sors.
Előre mentél – s nem vesztettél sokat véle.

# Goethe: Wilhelm Meister tanulóévei

Goethe *Wilhelm Meistere* a 18. és a 19. század regényirodalma közti átmenet legjelentősebb terméke. A modern regény mindkét fejlődési korszakának jegyeit – ideológiailag és művészileg egyaránt – magán viseli. Mint látni fogjuk, nem véletlen, hogy e regény az 1793–95-ös évek közt ölt végleges formát, tehát abban az időben, amikor a két korszak közti forradalmi átmenet válsága Franciaországban tetőpontjára hágott.

A regény kezdetei persze sokkal messzebbre nyúlnak vissza. Az alapgondolat megszületése és talán a megírás első kísérletei is 1777-re tehetők már. A *Wilhelm Meister színházi küldetésének* hat könyve 1785-ben már elkészült. Ez az első fogalmazvány, amelyet sokáig elveszettnek hittek, és amelyet csak 1910-ben fedeztek fel egy szerencsés véletlen folytán, a legjobb lehetőségekkel szolgál annak megvilágítására, melyek is azok a művészi és ideológiai mozzanatok, amelyekben a *Tanulóévek* új, átmeneti jellege kifejeződik.

Mert az első fogalmazás még teljes mértékben a fiatal Goethe szellemében fogant és formálódott. Középpontjában – éppúgy mint a *Tasso*ében is – a költő és a polgári világ viszonyának problémája áll; az a probléma, amellyé a wertheri lázadás a weimari korszak elején szűkül és egyúttal mélyül. Az első vázlatban ennek megfelelően uralkodik a színház és a dráma problémája. A színház pedig ebben az összefüggésben egy költői lélek kiszabadulását jelenti a polgári világ szegényes, szűk prózaiságából. Goethe ezt mondja hőseiről: „Nem kellett-e a gyógyulás helyévé válnia számára a színpadnak, amelyen, mint valami dióhéjban, kényelmesen megcsodálhatta a világot, mint valami tükörben érzéseit és jövendő tetteit, barátainak és testvéreinek, a hősöknek alakját és a természet átcsillanó fenségét, fedél alatt minden vihar közepette?"

A későbbi fogalmazványban a probléma a teljes emberi személyiség humanista szellemű kiművelése és a polgári társadalom világa közötti viszony általános kérdésévé tágul. Mikor a *Tanulóévek*ben a hős végleg elhatározza ma-

gát, hogy a színházhoz megy, így teszi fel a kérdést: „Mit segít rajtam, hogy jó vasat gyártok, ha belsőm salakkal tele? És mit segít, hogy rendbehozok egy földbirtokot, ha magammal nem vagyok rendben?" És mivel ekkor felismeri, hogy emberi képességei kibontakozásának teljességét az adott társadalmi feltételek mellett csak a színház teremtheti meg számára, a felismerés döntésének motívumává válik. A színház, a drámai költészet itt tehát csak *eszköz* a személyiség szabad és teljes kibontakoztatására.

Teljesen megfelel a színház e felfogásának, hogy a *Tanulóévek* cselekménye túlnő a színházon, hogy a színház Wilhelm Meister számára nem „küldetés", pusztán csak átmeneti pont. A színházi élet leírása, amely még az első fogalmazvány teljes tartalmát jelentette, itt csak a regény első részét tölti ki, és ezt az epizódot az emberileg már megérlelődött Wilhelm Meister kifejezetten eltévelyedésnek, kerülőnek tekint a célhoz vezető úton. Az új fogalmazvány tehát az egész társadalom rajzává bővül. A polgári társadalom képe ugyan a *Werther*ben is megjelenik, de csak a hős lázadó szubjektivitásának tükrében. A *Színházi küldetés* előadásmódja sokkal objektívebb, koncepciója azonban csak azoknak a társadalmi hatalmaknak és típusoknak ábrázolását engedi meg, amelyek a színházzal közvetlenül vagy közvetve összefüggnek. Goethe tehát – mind tartalmilag, mind formailag – az egész polgári társadalom objektív ábrázolása irányában csak a *Tanulóévek*ben verekszi át magát. Mindenesetre a kis szatirikus eposz, a *Csalafinta Róka* (1793) közvetlenül megelőzi ezt; ebben a kis remekműben Goethe átfogó szatirikus képet ad a keletkező polgári társadalomról.

Így aztán a színházi élet az egész egyetlen mozzanatává süllyed. Goethe nagyon sokat átvesz az első fogalmazványból, az alakok többségét, a cselekmény vázlatát, egész sor jelenetet stb. Viszont egyrészt igazi művészi kíméletlenséggel eltávolít az első megfogalmazásból mindent, ami abban csupán a színház központi jelentősége miatt volt szükséges. (Wilhelm Meister drámájának színrevitelét, általában Meister költői fejlődése részleteinek ábrázolását, a francia klasszicizmussal kapcsolatos fejtegetéseket stb.) Másrészt azonban sok mindent, aminek az első fogalmazásban csak epizodikus jelentősége volt, elmélyít, és határozottan előtérbe állít. Így mindenekelőtt a *Hamlet* színrevitelét és ezzel kapcsolatban az egész Shakespeare-kérdés tárgyalását.

Ezáltal a színház és a dráma jelentősége látszólag még nyomatékosabbá válik. De csupán látszólag, mert a Shakespeare-kérdés most már Goethe számára messze túlnő a színház hatókörén. Szemében Shakespeare a nagy nevelő: a teljes emberség és a kibontakozott személyiség nagy nevelője, drámái pedig művészi mintaképei annak, miképp bontakozott ki az emberi személyiség a humanizmus nagy korszakaiban, és hogyan kell ennek a folyamatnak

végbemennie a jelenben. Shakespeare színrevitele az akkori idők színpadán szükségképpen kompromisszum. Wilhelm Meister állandóan érzi, mennyire túlnő Shakespeare ennek a színpadnak keretein. Az a törekvése, hogy valamiképpen megmentse Shakespeare-ből a leglényegesebbet. Így a *Tanulóévek*ben Wilhelm Meister színházi törekvéseinek csúcspontja: a *Hamlet* előadása, annak meggyőző ábrázolásává válik, hogy a színház és a dráma, sőt a költészet általában, csupán egyik oldala, egy része a művelődés, a személyiség-kibontakozás, a humanitás nagy, átfogó probléma-körének.

Így aztán a színház minden tekintetben csak az átmenet egy pontja. A voltaképpeni társadalomrajz, a polgárság és nemesség politikája, a példaszerű humanista élet művészi ábrázolása csak akkor bontakozhat ki igazán, ha a hős már túlhaladta a színházi életet, mint a humanitáshoz vezető utat. A *Színházi küldetés*ben még az egész társadalomábrázolás a színház vonatkozásában merült fel. A polgári élet szűkösségének kritikája Wilhelm költői törekvéseinek szemszögéből vetődik fel, a nemesség pedig csupán a mecénátus lehetősége szempontjából. A *Tanulóévek*ben viszont Jarno a következőképpen inti Wilhelmet, amikor ez a színházban való csalódást elkeseredéssel ecseteli: „Tudja-e hát, barátom ... hogy ön nem a színházat, hanem az életet írta le, s hogy én önnek bármely rendből bőségesen tudnék alakokat és eseményeket találni nyers ecsetvonásaihoz?" És ez a művészi ábrázolásmód természetesen nem csupán a regény második részére vonatkozik, hanem a színházi rész átdolgozására is. Így a kiváló kritikus, Friedrich Schlegel a következőket írja a kastély-jelenetről, közvetlenül a *Tanulóévek* megjelenése után: „Kollégája, a gróf valódi majomszeretettel üdvözli őt [egy színészt, L. Gy.], a rendi különbség roppant szakadékát keresztülszárnyaló kegyes pillantásokkal; a báróval szellemi bárgyúság, a bárónővel erkölcsi közönségesség dolgában senkivel sem kelhet versenyre; a grófné maga legfeljebb bájos alkalom az ékszerdíszek jogosultságának legelragadóbb igazolására; és ezeknek a nemeseknek – rendi hovatartozásuktól eltekintve – csak annyi előnyük van a színészekkel szemben, hogy még sokkal közönségesebbek."

A humanista eszmények megvalósítása ebben a regényben újra és újra azt mutatja, hogy – amint Schiller megfogalmazta – „mihelyst valami tisztán emberiről van szó, származást és rendet teljes semmisségükbe kell visszautalnunk éspedig mint méltányost, anélkül, hogy egyetlen szót is vesztegetnénk rájuk". A társadalmi osztályok és típusaik ábrázolása és bírálata a *Tanulóévek*ben mindig ebből a centrális nézőpontból indul ki. Ezért a polgárság bírálata nemcsak annak sajátosan német kicsinyességét és szűkösségét érinti, egyszersmind a kapitalista munkamegosztás bírálata is, bírálata az ember túlzott specializálódásának, az egységes ember feldarabolásának, amit éppen a munka-

megosztás idéz elő. A polgár, mondja Wilhelm Meister, nem lehet nyilvános személyiség. „Egy polgár szerezhet érdemeket és nagy üggyel-bajjal kiművelheti szellemét is: személyisége azonban veszendőbe megy, bárminek adja is ki magát... Nem szabad kérdeznie: ki vagy? hanem csak ezt: mid van? milyen mély belátásod a dolgokba, mifajta ismereteid, milyen képességed, mennyi vagyonod? Egyes képességeket kell kiképeznie, hogy felhasználhatóvá váljék, és azt már előzetesen is feltételezik, hogy lénye híján van a harmóniáknak, nem is lehet benne harmónia, mert hogy egyféleképpen hasznossá tegye magát, el kell hanyagolnia minden egyebet."

Ha Goethe e regényében a „nemességet magasztalja", amit a polgári irodalomtörténet annyira kiemel, úgy az ebből a humanista szempontból történik. Való igaz, hogy Wilhelm Meister ugyanazokban az elmélkedésekben, amelyeket az imént idéztünk, részletesen beszél arról, hogy a nemesi származás, a nemesi életmód a személyiség szabad és teljes kiművelésének útjából mennyire elhárítja azokat az akadályokat, amelyek ellen a polgári életben vádat emel. De Goethe szemében a nemességnek kizárólag csak mint ugródeszkának, mint a személyiség kiművelésére szolgáló kedvező feltételnek van értéke. És maga Wilhelm Meister is – Goethéről nem is beszélve – tisztán látja, hogy erről az ugródeszkáról semmiképp sem következik be szükségszerűen az ugrás, hogy ezek a feltételek semmiképp sem válnak maguktól valósággá.

Ellenkezőleg. A humanista társadalomkritika nemcsak a kapitalista munkamegosztás ellen irányul, hanem az emberi lét azon eltorzulásai és beszűkülései ellen is, amelyeket rendi lét és tudat béklyói okoznak. Hallottuk, miként vélekedett Friedrich Schlegel a regény „magasztalt" nemeseiről. Maga Wilhelm Meister közvetlenül a kastély-jelenet után így beszél a nemességről: „Akinek az öröklött gazdagság megszerezte a lét teljes kényelmét..., az többnyire megszokja, hogy a javakat úgy tekintse, mint az élet legelső és legnagyobb dolgait, és a természet által szépen felruházott emberség értéke sokkal kevésbé világosodik meg a számára. Az előkelőek viselkedését a kisemberekkel szemben, és egymás között is, külső kiváltságok szabják meg; ezek mindenki számára megengedik címének, rangjának, ruhájának és fogatának, de nem az érdemeinek érvényesítését."

A második rész nemesi társadalma természetesen lényegesen más képet mutat. Különösen Lotharióban és Nathaliában testesíti meg Goethe humanista eszmények megvalósult képét. Igaz ugyan, hogy ezek az alakok éppen ezért sokkal halványabbra sikerültek, mint a problematikusabbak. De Lothario életútja rendkívül világosan mutatja, miként képzeli el Goethe azoknak a lehetőségeknek a kihasználását, amelyeket a személyiség mindenoldalú kifej-

lődése számára a nemesi származás és az öröklött vagyon biztosít. Lothario beutazta a világot, de egyszersmind Amerikában Washington oldalán küzdött a szabadságharcban; mikor földjeit birtokba veszi, a feudális előjogok önkéntes megszüntetését tűzi ki céljául. S a regény második részében a cselekmény ugyancsak ebben az irányban halad. A regény egész sor házassággal végződik, amelyek a rendi társadalom szempontjából kivétel nélkül „egyenlőtlenek", vagyis nemesek és polgárok között kötött házasságok. Schillernek tehát igaza van, ha itt a rendi kötöttség „semmisségének" bizonyítékát pillantja meg a humanista eszmények fényében.

De az első fogalmazvány átdolgozása nemcsak a humanizálódott nemesség és a vele összeolvadt polgárság tökéletesen új világát tárja elénk, szemlélete átterjed az első, a színházi részre is. Az első fogalmazványban Philine nem különösebben jelentős mellékalak. Szerepének terjedelme a második fogalmazványban sem növekszik jelentős mértékben, alakja azonban rendkívül elmélyül. Ő a regény egyetlen figurája, aki spontán és természetes emberiességgel és emberi harmóniával rendelkezik. Képét Goethe mély realizmussal felruházza a plebejus ravaszság, élelmesség és alkalmazkodóképesség minden vonásával. De Philine könnyed furfangossága mindig összekapcsolódik egy nagyon mélyről jövő és igen biztos emberi ösztönnel: a lány sosem adja fel emberi lényegét. Könnyelműségei közepette nem nyomorodik meg, nem torzul el. És igen figyelemreméltó, hogy Goethe legmélyebb életérzését, a természettel és emberrel szembeni magatartásmódját, a Spinozától átvett és emberivé tett „amor Dei intellectualis"-t, éppen Philinének adja szájába. Mikor a megsebesült, Philine által megmentett Wilhelm a lányt erkölcsi aggályok miatt el akarja küldeni, az kineveti őt. „Ostoba vagy, mondta, sose nő be a fejed lágya. Én jobban tudom, mi van javadra, maradok és nem mozdulok innét. Férfiaknál sose számítottam hálára, tehát a tiédre sem; s ha szeretlek, mi közöd hozzá?"

Nagyon hasonló módon, csak persze egész más emberi és művészi színekkel gazdagodik a *Tanulóévek*ben az öreg Barbara alakja, aki Wilhelm első szerelmének, Marianne-nak afféle kerítője és szolgálója. Ellenszenves vonásai az első jelenetekben sokkal élesebben és nyersebben ütköznek ki. Viszont abban a jelenetben, amelyben Wilhelmmal közli Marianne halálhírét, vádja a társadalom ellen, amely a szegényen született lányt bűnre és képmutatásra kényszeríti s aztán a pusztulásba kergeti, valóban tragikus magaslatokba emelkedik.

A humanista eszmények megvalósulása ebben a regényben nemcsak az egyes osztályok és képviselőik megítélésének zsinórmértéke, hanem a regény egész cselekményének hajtóereje és kritériuma is. Wilhelm Meisternél és a

könyv egész sereg más alakjánál a cselekedetek többé-kevésbé tudatos rugója a humanista eszményeik megvalósítása az életben. Ez természetesen nem áll a regény minden alakjára, sőt még csak a többségükre sem. Magától értetődő, hogy legtöbben önző indokokból cselekszenek, személyes hasznukat kergetik, az élet magasabban vagy mélyebben fekvő régióiban. De az, ahogyan a célba jutást vagy a céltévesztést maga a regény kezeli, mindig és mindenütt a legszorosabb kapcsolatban van a humanista eszmények megvalósulásával.

Goethe összeszövődött életek kusza zűrzavarát ábrázolja. Bemutat tragikusan pusztuló bűnösöket és ártatlanokat; megmintáz olyan embereket, akiknek az élete semmivé foszlik; megrajzol olyan alakokat, akiknél a kapitalista munkamegosztás folytán létrejött specializálódás személyiségük egy vonását egészen torzképszerűen merevíti, ismét mások élete viszont semmiségekbe vész, értéktelenül szétforgácsolódik, minthogy hiányzik belőlük az az összetartó erőtér, amelyet mindig az emberi személyiség centrumából kirobbanó cselekvések alkotnak, és amelyek mindig az egész embert hozzák mozgásba. Minthogy pedig Goethe az életutakat e kritérium szerint szövi egymásba, minthogy ebben és csak ebben látja az eredményes életvitel ismérvét és számára minden egyéb, az összes siker, valamennyi tudatosan kitűzött életcél kivívása közömbös és mellékes dolog (gondoljunk Werner és Serlo minden más tekintetben nagyon különböző alakjára), világnézete mindenütt magában a művészi ábrázolásban jelentkezik, az eleven cselekmény közegébe áthelyezve.

E regényében Goethe az embert, az ember személyiségének megvalósítását és kibontakozását állítja középpontba, olyan világossággal és nyomatékossággal, amilyennel az a világirodalom valamely más művében aligha fordul elő. E világnézet természetesen nem Goethe személyes kitüntető jegye. Sőt a reneszánsz óta az egész európai irodalomban uralkodik, a felvilágosodás irodalmának központi kérdése. Goethe regényének azonban sajátos vonása, hogy egyrészt ez a világnézeti probléma magas, filozófiailag, hangulatilag és cselekményszerűen egyaránt hangsúlyozott tudatossággal a középpontba nyomul, és így az egész ábrázolt világ tudatos hajtóerejévé válik. Másrészt e sajátosság abban áll, hogy a teljesen kibontakozott személyiségnek a reneszánsz és a felvilágosodás által megálmodott emberi beteljesülését, amely a polgári társadalomban mindig utópikus marad, mint konkrét emberek és konkrét körülmények reális fejlődését – keletkezését mutatja be. A reneszánsz és a felvilágosodás költői művei vagy olyan embereket rajzolnak, kiknek személyisége különösen kedvező körülmények hatására kibontakozhat, életútjuk kiküzdi harmóniáját, vagy az írók ezt az utópiát világos tudatossággal – mint utópiát állítják elénk. (A Thelemi-apátság Rabelais-nál.)

Goethe regényében éppen az a sajátságosan újszerű, hogy a polgári forra-

dalom emberi célkitűzéseinek pozitív kiútját egy konkrét világot ábrázoló műben valósítja meg. Ezzel mind az eszmény megvalósításának aktív oldala, mind annak társadalmi jellege kerül előtérbe. A személyiség Goethe nézete szerint ugyanis csak a cselekvés útján bontakozhat ki. A cselekvés azonban mindig az emberek tevékeny kölcsönhatását jelenti a társadalmon belül. Goethe, az éles szemű realista, természetesen egy pillanatra sem kételkedhet abban, hogy a szeme láttára kitárulkozó polgári társadalom, különösen korának szerencsétlen és fejletlen Németországa, soha semmiképp sem halad ezeknek az eszményeknek társadalmi megvalósítása felé. A humanista tevékenység társadalmi jellegét tehát semmiképp sem lehet a polgári társadalom realista felfogásából szervesen levezetni; e társadalmi jelleg tehát a realista ábrázolásban semmiképp sem lehet a társadalmi önmozgás szerves-spontán terméke. Másrészt Goethe olyan világosan és mélyen érzi, mint előtte és utána kevesen, hogy ezek az eszmények e társadalmi mozgásnak mégiscsak szükségszerű termékei. Bármilyen idegen és ellenséges is a valóságosan létező polgári társadalom magatartása ezekkel az eszményekkel szemben a mindennapi életben, azok mégiscsak e társadalmi mozgás talajából sarjadtak; a polgári fejlődés legértékesebb elemei.

Goethe – alapjában ellentmondásos társadalomfelfogásával összhangban – valami „sziget"-félét formál regényében a polgári társadalmon belül. Felületes volna azonban, ha ebben puszta menekülést látnánk. Egy olyan eszmény művészi képmásának, amely a polgári társadalomban szükségképpen utópikus marad, és a humanizmusnak bizonyára ilyen múlhatatlanul némi menekülésszerű jelleget kell öltenie. Mert nincs az a realista, aki az eszmény megvalósításának bemutatását egyesíteni tudná a polgári társadalomban zajló események *szabályszerű folyamatának* realista ábrázolásával. A goethei „sziget"-et azonban társadalmilag tevékeny emberek csoportja alkotja. Minden résztvevő élete igazi realizmussal nő ki a valóságos társadalmi alapokból és előfeltételekből. Még csak az a tény sem tér el a realizmus elvétől, hogy ilyen emberek találkoznak és egyesülnek. Goethe csak annyiban stilizál, hogy ennek az emberi egyesülésnek határozott, persze aztán ironikusan ismét feloldott formát ad, hogy megkísérli ezt a „szigetet" úgy jellemezni, mintha társadalom lenne a társadalomban, vagyis, mint az egész polgári társadalom fokozatos átalakulásának csírasejtjét. Vagyis körülbelül úgy, amint később a nagy utópista szocialista, Fourier álmodozott arról, hogy ha az ő legendás milliomosa lehetővé tenné számára egy falanszter alapítását, ez bizonyára oda vezetne, hogy sajátos szocializmusa az egész földön elterjedne.

A Goethe-rajzolta „sziget" meggyőző hatása csak az emberek fejlődéstörténete által vívható ki. Az író mesteri keze abban mutatkozik meg, hogy a hu-

manizmus minden problémáját – pozitívan és negatívan – meghatározott emberek konkrét életkörülményeiből, konkrét élményeiből bontakoztatja ki, tehát ezek az eszmények nála sohasem valami befejezett és utópikus, létszerű formában jelennek meg, hanem mindig nagyon határozott funkciókat töltenek be, a cselekményben és bizonyos alakok pszichológiájában mint fejlődésük alkotóelemei, éppen e fejlődés kritikus fordulópontjain.

A humanista eszmények kialakításának ez a módja azonban Goethénél egyáltalán nem jelenti a tudatos elem kikapcsolását. Ellenkezőleg, e tekintetben Goethe következetes folytatója a felvilágosodásnak; az emberi fejlődés tudatos irányításának, a *nevelésnek* rendkívüli jelentőséget tulajdonít. A torony, az oktató levelek stb. bonyolult mechanizmusa éppen arra szolgál, hogy ezt a tudatos nevelési elvet aláhúzza. Nagyon finom, tartózkodó vonásokkal, pár rövid jelenettel utal Goethe arra, hogy Wilhelm Meister fejlődése a kezdet kezdetétől felügyelet és egyfajta irányítás alatt bontakozott ki.

Ez a nevelés persze sajátos jellegű, olyan embereket akar formálni, akik szabad spontaneitással bontakoztatják ki képességeiket. Goethe az ember minden tevékenységében a tervszerűség és a véletlen egységét keresi. Innen hát az a gyűlölet, amit a regény a „sors" és minden fatalista belenyugvás ellen szüntelenül hirdet. Ezért hangsúlyozzák a regényben a nevelők minduntalan a morál „parancsainak" megvetését. Az embernek nem az a dolga, hogy valami kívülről rákényszerített morálnak engedelmeskedjék szolgai módon, hanem szabad és szerves öntevékenységéből váljon társadalmi lénnyé, és egyénisége sokoldalú kibontakozását hozza összhangba embertársai boldogságával és érdekeivel. A *Wilhelm Meister* morálja egyetlen nagyszabású, persze kimondatlan polémia Kant erkölcstanával.

Ennek megfelelően a „széplélek" eszménye a regénynek e részeiben középponti helyen áll. Ez az „eszmény" nyílt formában először a hatodik könyvben bukkan fel, melynek címe *Egy szép lélek vallomásai*. Félreismernénk azonban Goethe szándékait, nem hallanánk ki finom és ironikus hangsúlyait, ha a vallomások szerzőjében a „szép lélek" goethei eszményét vélnénk felfedezni. A „szép lélek" Goethénél a tudatosság és spontaneitás, a világ felé forduló aktivitás és harmonikusan kialakított benső élet egyesülése. A szerzőnő éppoly szubjektivista, tisztán a bensőség felé forduló szélsőséges alak, mint az első rész legtöbb kereső figurája, mint maga Wilhelm Meister, mint Aurelia. A szubjektív, a puszta bensőségbe menekvő vágyódás a regény adott helyén, viszonylag – persze csak viszonylag – jogosult ellenpólus Werner, Laertes vagy akár Serlo üres és szétforgácsolt prakticizmusával szemben. A fordulópont Wilhelm Meister nevelésében éppen az elfordulás a tiszta bensőségességtől, amelyet Goethe ugyanúgy üresnek és elvontnak ítél, mint később

Hegel *A szellem fenomenológiájá*ban. Persze a vallomások szerzőnőjének bírálata halk és finom akcentusokkal fejeződik ki. De már a betét szerkezeti helye, az, hogy a vallomások mintegy tükörként szolgálnak Wilhelm számára, belső fejlődése válságának Aurelia tragikus pusztulásának idején, megmutatja a goethei kritika irányát. És a vallomások végén Goethe még érthetőbbé válik: az abbé, a nevelési elv megtestesítője e regényben, a szerzőnő rokonait, Lothariót, Nathaliát stb. gyermekkorukban távoltartja tőle, vigyáz rá, hogy hatása alá ne kerülhessenek. Csak olyan alakokban, mint Lothario és Nathalia, csak Wilhelm Meister belső törekvéseiben kap formát az igazi „szép lélek" természete, mint bensőségesség és aktivitás ellentéteinek meghaladása.

A *Wilhelm Meister* művészi formába öntött polémiája azonban nemcsak az említett hamis szélsőségek ellen irányul; harcot hirdet a romantikus törekvések leküzdésére is. Láttuk már: új költészetét, amelynek eljövetelét Goethe olyan viharzó vággyal kívánja, a harmonikus, az életen tevékenyen uralkodó ember költészetét, máris fenyegeti a kapitalizmus prózája. Megfigyelhettük a goethei humanitáseszményt e próza elleni küzdelmében. Goethe azonban nem csupán a prózát ítéli el, hanem egyszersmind a vak lázadozást is ellene. A romantika vak lázadása, hamis költészete Goethe szerint éppen abban áll, hogy hontalan a polgári életben. E hontalanságnak szükségképpen van valami csábító poétikus ereje, mert megfelel a kapitalista életpróza elleni közvetlen, spontán lázadás természetének. Közvetlensége miatt azonban csupán csábító, de nem termékeny: nem gyűri le ezt a prózát, hanem csupán elhalad mellette, a benne rejlő problémákat figyelembe sem veszi – s így aztán ez a próza zavartalanul virulhat tovább.

Az egész regényt betölti a terméketlen romantika legyűréséért folytatott harc. Wilhelm vágyakozása a színház után e harc első szakasza. A vallás romantikája a *Szép lélek vallomásai*ban a második. És az egész regényen végigvonul Mignon és a hárfás, a két hontalan, romantikus és poétikus alak, a romantika legköltőibb megtestesülései. Egyik Goethéhez írt levelében Schiller rendkívül finoman határozza meg e két alak polémikus alapjait: „Milyen szép elgondolás, hogy Ön a praktikusan szörnyűségest, a félelmetesen patetikusat Mignon és a hárfás sorsában a teoretikusan szörnyűségesből, az értelem szörnyszülötteiből vezeti le . . . Csak a buta babona öléből kelhetnek ki ilyen döbbenetes és rémítő sorshatalmak, amilyenek Mignont és a hárfást üldözik."

Az említett alakok csábító és romantikus szépsége az oka, hogy a romantikus művészek többsége Goethe halk szavú, művészi polémiáját nem vette észre, hogy a *Wilhelm Meister* a romantikus regények agyonmásolt mintája lett. Csak a korai romantika legkövetkezetesebb egyénisége, Novalis ismerte fel világosan Goethe regényének ezt a tendenciáját, s ezért megfelelő elkesere-

déssel támadta is. E polémiából csak néhány nagyon jellemző helyet idézünk: „Alapjában véve fatális és ostoba könyv . . . ami szellemét illeti, a legnagyobb mértékben költőietlen, bármennyire poétikus is előadása . . . Az egészből végül is a gazdasági elem marad meg . . . A költészet az Arlequino szerepét játssza ebben a bohózatban . . . A hős csupán késlelteti a gazdasági élet evangéliumának eluralkodását . . . A *Wilhelm Meister* tulajdonképpen egy költészet ellen írott *Candide*." Ez az elkeserdett polémia Goethe antiromantikus tendenciáit sokkal helyesebben értelmezi, mint Mignon és a hárfás sok lelkes utánzója.

Novalis aztán, nagyon következetes módon, megkísérli, hogy a *Wilhelm Meistert* költőileg túlszárnyalja, azaz olyan regényt írjon, amelyben az élet költészete valóságos győzelmet arat a próza felett. *Heinrich von Ofterdingen*je töredék maradt. A vázlatok azonban egészen tisztán mutatják, mi lett volna belőle befejezése esetén: a mágikus misztika színes ködfellege, amelyben a valóság realista felfogásának teljesen nyoma vesz, ahonnan a stilizált valóságból csupán a lényegüket vesztett és alaktalan álmok országába vezet út.

A humanista Goethe harca elszántan fordul szembe minden effajta kísérlettel, amely a valóságot álmokba, teljesen szubjektív elképzelésekbe vagy eszményképekbe oldaná fel. Mint minden nagy regényírónál, nála is az eszmények és valóság harca a fő téma, az, hogy miképp küzdenek az eszmék önnön megvalósulásukért. Láttuk, hogy a döntő fordulat Wilhelm Meister nevelésében éppen abban áll, hogy a csupán bensőséges, pusztán szubjektív állásfoglalást a valósággal szemben feladja, hogy kiverekszi magában az objektív valóság megértését, eljut a cselekvéshez abban a valóságban, amely adva van. A *Wilhelm Meister tanulóévei* nevelési regény: tartalma az ember ránevelése a valóság praktikus megértésére.

Ezt a szempontot, az ember ránevelését a valóságra, állítja egy emberöltővel később a hegeli *Esztétika* a regényelmélet középpontjába. Hegel ezt mondja: „Ez a regényszerűség az ismét komollyá, valóságos tartalommá lett lovagi világ. A külsőleges lét véletlenszerűsége a polgári társadalom és állam szilárd, biztos rendjévé változott, úgyhogy most rendőrség, bíróság, hadsereg, kormány lép azoknak a délibábos céloknak a helyébe, amelyeket a lovag maga elé kitűzött. Ezáltal az újabb regényekben ágaló hősök lovagi mivolta is megváltozik. Mint egyének, szerelmük, becsületük, becsvágyuk szubjektív céljai által vagy világboldogító eszményeik erejéből, szembekerülnek a próza és a rend e fennálló valóságával, amely útjukba minden oldalról akadályokat gördít." Ezután részletesen ecseteli az így keletkezett konfliktusok mivoltát, s ilyen következtetésre jut: „Ámde ezek a harcok a modern világban nem egyebek, mint tanulóévek, az egyénnek a létező valóságon történő megneve-

lése, s éppen ebben nyerik el valódi értelmüket. Mert az ilyen tanulóévek vége abban áll, hogy a szubjektumnak letörnek a szarvai, igényeivel és vélekedéseivel hozzáidomul a fennálló viszonyokhoz és azok ésszerűségéhez, belép a világ láncolatába, s abban magának erejéhez mért álláspontot verekszik ki."

Hegel utalása Goethének erre a regényére világos. Fejtegetései valóban Goethe *kérdésfeltevésének* magvára tapintanak. De a polgári társadalomnak egy másik, sokkal fejlettebb fejlődésszakaszából származnak, a költészet és próza harcának abból a stádiumából, amelyben a próza győzelme már eldőlt, és az emberi eszmények megvalósítására vonatkozó felfogásnak egészen át kellett alakulnia. A 19. század első felének nagy polgári realista regényeire tehát – Goethe későbbi regényeit, a *Vonzások és választások*at és a *Wilhelm Meister vándoréveit* is ideértve – Hegel meghatározása a költészet és próza között, eszmény és valóság között folyó harc kimenetelétől teljesen helytálló.

A *Wilhelm Meister tanulóéveinek* azonban még egészen más a felfogása e harc mivoltáról és kimeneteléről. A *Tanulóévek* költője nemcsak abban hisz, hogy a humanizmus eszményei az emberi természet legmélyebb mélyében gyökereznek, hanem abban is, hogy megvalósításuk a most született polgári társadalomban, a francia forradalom korszakának polgári társadalmában, bár nehezen, bár csak nagyon lassacskán és lépésenként, de mégis lehetséges. Habár a *Tanulóévek* Goethéje látja a humanizmus eszményei és a kapitalista társadalom valósága közötti konkrét ellentmondásokat, ezeket mégsem fogja fel úgy, mint eleve ellenségesen-antagonista, elvileg feloldhatatlan ellentmondásokat.

Itt látható a francia forradalom mély ideológiai hatása Goethére, és általában a klasszikus filozófia és költészet minden nagy alakjára Németországban. Még az öreg Hegel is, ugyanaz, akinek megjegyzéseit a kapitalizmus prózájának elkerülhetetlen győzelméről az imént hallottuk, azt mondja a francia forradalom korszakáról: „Csodálatos napkelte volt tehát ez. Minden gondolkodó lény együtt ünnepelte ezt a korszakot. Valami emelkedett meghatottság uralkodott abban az időben, a szellem elragadottsága borzongott át a világon, mintha most jött volna csak el igazán az isteni szellem megbékélése a világgal". És a közvetlenül a *Wilhelm Meister* után írott *Hermann és Dorottyá*ban Goethe maga is azt mondatja egy nagyon nyugodt és megfontolt emberrel:

*Denn wer leugnet es wohl, dass hoch sich das Herz ihm erhoben,*
*Ihm die freiere Brust mit reineren Pulsen geschlagen,*
*Als sich der erste Glanz der neuen Sonne heranholt,*
*Als man hörte vom Rechte der Menschen, das allen gemein sei,*
*Von der begeisternden Freiheit und von der löblichen Gleichheit.*

*Damals hoffte jeder sich selbst zu leben; es schien sich*
*Aufzulösen das Band, das viele Länder umstrickte,*
*Dass der Müssiggang und der Eigennutz in der Hand hielt.*
*Schauten nicht alle Völker in jenen drängenden Tagen*
*Nach der Hauptstadt der Welt, die es schon so lange gewesen,*
*Und jetzt mehr als je den herrlichen Namen verdiente?**

Humanitás-eszmény és valóság viszonyát a *Wilhelm Meister*ben ez a hit határozza meg. Persze ez a hit Goethénél nem a francia forradalom plebejus módszereinek szól; ezeket mereven és értetlenül elutasítja. Ez azonban nem jelenti nála a polgári forradalom társadalmi és emberi tartalmainak elutasítását. Ellenkezőleg. Az a hite, hogy az emberiség képes önerejéből feledni, képes egy évezredes társadalmi fejlődés bilincseit saját erejéből lerázni, éppen most erősebb benne, mint valaha is életében. A *Wilhelm Meister* nevelési elve tehát azoknak a módszereknek a feltárása, amelyeknek segítségével ezek a szunnyadó erők minden egyes emberben felébreszthetők, termékeny cselekvésre, a valóság megismerésére, a valósággal való számvetésre nevelhetők, ami aztán a személyiség kívánt kibontakozását elősegíti.

Goethe koncepcióját legvilágosabban az abbé mondja ki, aki a *Wilhelm Meister*ben a nevelési gondolat tulajdonképpeni megtestesítője: „Csak minden ember együtt alkotja az emberiséget, csak minden erő együtt a világot. Ezek egymással gyakran kerülnek összeütközésbe, s miközben egymás megsemmisítésére törnek, a természet összetartja és újra létrehozza őket... Minden hajlam fontos, és mindegyiket ki kell fejleszteni... Egyik erő uralkodik a másikon, de egyik sem alakítja a másikat; minden hajlamban önmagában is bennerejlik az az erő, amellyel teljessé teheti önmagát; mily kevés ember érti is meg ezt azok közül, akik tanítani és hatni kívánnak." És az abbé radikálisan és következetesen le is vonja az ember lényegéről és az emberi szenvedélyeknek az ember nevelhetőségével való összefüggéséről alkotott fel-

* Mert ki tagadná, hogy felbuzdult szíve felettébb
És dagadó keblén szabadabban vert s hevesebben,
Látva az új nap feltündöklő hajnali fényét,
Hallva: az emberi jog mindünket boldogító kincs,
Büszke javunk az egyenlőség, lelkünk a szabadság.
Bíztunk mind, hogy végre magunk gazdái leszünk, mert
Mintha lazultak volna a nemzeteket nyomorító
Béklyók; rút önkény kötelékei, rest tunyaságé.
Nem nézték-e szorongva a népek mind ama várost,
Mely, bár rég a világ fővárosa volt, e napokban
Méltóbb lett, mint bármikor addig, büszke nevére?
(Tandori Dezső fordítása)

fogása minden gyakorlati következményét. Azt mondja: „Az ember nevelőjének nem az a kötelessége, hogy megóvja a tévelygésektől, hanem, hogy a tévelygőt vezesse, sőt, mi több, hogy tévedéseinek italát teli kehellyel itassa ki vele; ez éppen a tanító bölcsessége. Aki tévedését csak ízlelgeti, az sokáig megél belőle, úgy örül neki, mint valami ritka szerencsének; de aki egészen kimeríti, annak meg kell a tévedést ismernie, hacsak nem eszeveszett."

Ez a felfogás, mely szerint az emberi szenvedélyek szabad fejlődésének – helyes, erőszakmentes irányítás mellett – a személyiség harmóniájára és a szabad emberek harmonikus együttműködésére kell vezetnie, a nagy gondolkodók régi kedvenc gondolata a reneszánsz és a felvilágosodás óta. Ami a kapitalizmusban ebből a szabadságból megvalósítható volt, vagyis a gazdasági tevékenység megszabadítása a feudális társadalom bilincseitől, a fejlett kapitalista országokban gazdasági valóság alakjában jelentkezett és racionális gondolati kifejezést nyert a fiziokraták és a klasszikus angol közgazdaságtan rendszereiben. De éppen ezáltal, hogy a humanista eszményeknek a polgári társadalomban megvalósítható részét gyakorlatilag megvalósították, és teoretikusan megfogalmazták, vált egészen nyilvánvalóvá ellentmondásuk azzal a gazdasági-társadalmi alappal, amelynek talaján gondolták őket. E feloldhatatlan ellentmondás felismerése hatja át a nagy realizmus későbbi irodalmát, Balzac és Stendhal műveit, ezt fogalmazza meg esztétikai formában az idős Hegel. Azok a kísérletek, amelyek ezt az ellentmondást tisztán gondolatilag akarják feloldani vagy megsemmisíteni és ennek megfelelően a kapitalista szabadverseny világához való alkalmazkodásban megkonstruálják a „személyiség harmóniáját", a 19. század hazug apologetikájához, üres akadémizmusához vezetnek.

De az említett fejlődési irányokkal – legalábbis egy rövid időszakra vonatkozóan – még nem merült ki a problémával kapcsolatos állásfoglalások lehetőségeinek köre. E mindig világosabban kiütköző ellentmondásosság talaján felütheték fejüket a problémák *utópikus megoldásának* kísérletei, többé vagy kevésbé világos belátásával annak, hogy az emberi szenvedélyek harmonikus fejlődése a gazdag és teljesen kibontakozott személyiség irányában, tehát a vágyott cél egy új társadalmi rendet feltételez, a szocializmust. Fourier ennek az irányzatnak a legjelentősebb képviselője. Nagy nyomatékkal és szívósággal ismétli újra és újra, hogy nincs emberi szenvedély, amely önmagában véve rossz vagy ártalmas volna. Csak az eddigi társadalom volt képtelen az emberi szenvedélyek között olyan együttműködést teremteni, amelynek segítségével minden szenvedély harmóniára juthat magában az emberben és más emberekkel való együttélésében. Fourier-nál a szocializmus elsőrendű feladatai közé tartozik, hogy ezt a harmóniát megvalósítsa.

Goethénél természetesen szó sincs semmiféle utópikus szocializmusról. Minden arra irányuló kísérlet, hogy műveibe ilyesmit belemagyarázzanak, a sekélyes fecsegőtől, Grüntől egészen napjainkig, szükségképpen vezet szándékainak elferdítéséhez. Goethe csak ennek az ellentmondásnak mély élményéig jut el, és újra meg újra megkísérli, hogy ezt utópikus módon a polgári társadalom keretei között oldja meg. Ez azt jelenti: a költői megformálásban minduntalan kiemeli az emberi fejlődésnek azokat az elemeit és tendenciáit, amelyekben a humanista eszmények megvalósulásának élménye vagy legalább a megvalósulás iránya lehetségesnek tűnik fel. Azoknak a reményeknek a fénye, amelyeket az emberiség megújulásával kapcsolatos remények kellettek, az a fény, melyet Goethe legjobb kortársaira a francia forradalom árasztott, emeli a *Wilhelm Meister*ben a remények megvalósítását társadalmi jellegűvé, társadalmi érvényességűvé azt a „szigetet", amelyet olyan kimagasló emberek alkotnak, akik ezeket az eszményeket életük gyakorlatává avatják: lényük és életmódjuk rendeltetése az, hogy a jövendő csíráivá váljanak.

Az ellentmondás, amely e koncepció alapja, a *Wilhelm Meister*ben sehol sincs tisztán kimondva. Az ellentmondás élménye az alapja azonban az egész második rész *megformálásának*. Kifejezésre jut abban a rendkívül finom és mély *iróniában*, amely az egész második rész költői megformálásában felismerhető. A humanitás eszményét Goethe egy ilyen „szigeten", egy embercsoport tudatos nevelői együttműködésével vezeti a megvalósulás felé. És az eddigi fejtegetések alapján már világos, hogy mind e törekvések tartalma, mind a megvalósulásukhoz fűzött remény Goethe legmélyebb világnézeti meggyőződéseihez tartozik. Az abbé idézett elméletei magának Goethének a nézetei, amelyek a legbensőbb kapcsolatban állnak a dialektikáról, a természet és a társadalom mozgásáról alkotott egész felfogásával. Goethe azonban ugyanakkor ironikusan bírálja is az abbé meggyőződéseit, olyan fontos személyek megnyilatkozásával, amilyen Nathalia és Jarno. És semmiképp sem véletlen, hogy Goethe Wilhelm (és mások) nevelésének tudatos irányítását, amelyet a toronybeli társaság lát el, egyrészt a cselekmény döntő tényezőjévé emeli, másrészt viszont ugyanezt az irányítást, az oktatólevelek kérdését stb. félig-meddig játékként kezeli, mint olyasmit, amit a társaság egykor véresen komolyan vett, amelynek komolyságán azonban immár túljutott.

Ezzel az iróniával Goethe a humanitás-eszmények megvalósulásának egyszerre reális és irreális, eleven és utópikus jellegét hangsúlyozza. Tisztában van – legalábbis élményeiben – azzal, hogy itt nem magát a valóságot ábrázolja. Megvan azonban az a mély, ugyancsak élményszerű biztonsága, hogy az emberiség legjobb törekvéseinek szintézisét teremti meg itt, azokét a törekvésekét, amelyek a fajta emberileg kimagasló egyedeire újra meg újra hatással

voltak. Goethe annyiban stilizált, hogy mindezeket a törekvéseket a második rész kis társaságában sűríti össze, és ezt a sűrített valóságot a polgári társadalom fennmaradó részével mint utópiát állítja szembe. De mint olyan utópiát, amelynek minden egyes emberi eleme valóság, korának társadalmából sarjadt. Az irónia csak arra szolgál, hogy az ilyen elemek és tendenciák pozitív értelmű sűrítésének stilizált jellegét megszüntesse, és az egész közeget ismét a valóság színvonalára vigye vissza. A „nemesség dicsőítésének" a *Wilhelm Meister*ben tehát az a reális magva, hogy Goethe a nemesi élet gazdasági alapjának sok elemét és a művelt, humanista nemesség számos, kulturális törekvését beledolgozza az általa festett képbe.

Így a *Wilhelm Meister* világnézetileg két kor határán áll: a polgári humanitás-eszmények tragikus válságát ábrázolja, azt, hogy ezek kezdik szétfeszegetni, noha egyelőre még csak utópiák formájában, a polgári társadalom kereteit. Hogy a válság Goethénél a művészi tökéletesség, a világnézeti reményteljesség világos színárnyalataiban jutott kifejezésre, az, mint láttuk, a francia forradalom élményeinek reflexe. De a színek ragyogása nem tüntetheti el azt a tragikus szakadékot, amely itt a forradalmi polgárság legjobbjai számára föltárul. A *Wilhelm Meister* világnézetileg és művészileg egyaránt egy átmeneti válság, egy nagyon rövid átmeneti korszak terméke. Ahogy nem voltak közvetlen előfutárai, éppúgy nem lehetett igazi művészi utódja sem. A 19. század első felének nagy realizmusa már a „hőskorszak" lezárulása után keletkezik, azoknak az – ellentmondásteljes – reményeknek letűnése után, amelyek ehhez a korszakhoz kapcsolódnak. Ezért Schelling *Esztétikája* (amely az 1804–5-ös években keletkezett) helyesen látja e mű egyedülálló mivoltát a regény fejlődésében. Sőt, Schelling odáig megy, hogy csak a *Don Quijotét* és a *Wilhelm Meistert* ismeri el voltaképpen regényeknek a legmagasabb esztétikai értelemben. Valamelyes joggal, minthogy e két regényben az emberiség két nagy átmeneti válsága jutott a legmagasabb világnézeti és művészi kifejezésre.

A *Wilhelm Meister* stílusa nagyon világosan kifejezi ezt az átmeneti jelleget. Egyrészt tele van a felvilágosodás-kori regény stíluselemeivel. Sőt átveszi, nemcsak ebből a regénytípusból, hanem a reneszánsz utáni „műeposzból" is ezt a fogást, a cselekményt egy mesterséges „gépezet" (a torony stb.) segítségével mozgatja. A történetet igen gyakran a 17. és 18. század kényelmes és hanyag eszközei segítségével fűzi tovább, félreértésekkel, amelyek a szükséges pillanatban tisztázódnak (Teréz származása), egészen fesztelenül alkalmazott véletlen találkozásokkal stb.

De ha közelebbről nyomon követjük Goethe művészi munkáját, amellyel a *Színházi küldetés*t átdolgozta a *Tanulóévek*ké, olyan tendenciák hatását is felfedezhetjük, amelyek később a 19. század regényében döntő fontosságúvá

váltak. Elsősorban a cselekmény koncentrálását drámai jelenetekké, a személyek és az események szorosabb, a drámai módszerrel rokon összekapcsolását. Olyan törekvés ez, amelyet később Balzac a 17–18. századival szemben a modern regény lényeges sajátosságaként jelölt meg elméletileg és valósított meg gyakorlatilag. Ha összehasonlítjuk a *Színházi küldetés*ben és a *Tanulóévek*ben olyan alakok szerepét és fejlődését, amilyen Philine és Mignon, úgy egészen tisztán láthatjuk Goethének ezt a drámai törekvését. És az átdolgozás drámai jellege semmi esetre sem maradt tisztán külsődleges. Egyrészt feltétele és következménye, hogy az egyes alakokat most Goethe belsőleg mozgalmasabbakká, konfliktusokban gazdagabbakká formálja, mint azelőtt, jellemeiknek nagyobb belsőmozgási teret épít, jobban fokozza mozgásaikat. (Gondoljunk Barbara előbb vázolt zárójelenetére.) Másrészt Goethe a lényeges elemek koncentráltabb kidomborítására törekszik, míg ezek most minden tekintetben bonyolultabbá lettek, mint azelőtt. Azért hát az epizodikus részeket megnyirbálja, és amit megtart belőlük, szorosabban és sokrétűbben fűzi a főcselekményhez. Az átdolgozás elveit a *Hamlet*-beszélgetésekben nagyon pontosan nyomon követhetjük, különösen abban a Serlóval folytatott beszélgetésben, amelyben Wilhelm a *Hamlet* színpadra állításáról beszél, és javaslatokat tesz mindannak a lerövidítésére, ami nézete szerint a cselekményben és alakokban epizodikus jellegű.

Mindez erős közeledést jelent a 19. század első fele realista regényének szerkesztési elveihez. De csak közeledést. Goethe itt bonyolultabb jellemeket és ember és ember között bonyolultabb viszonyokat akar ábrázolni, mint amilyeneket a 17. és 18. század, s mint ahogy az az első fogalmazásban neki magának is szándékában állott. A *Tanulóévek* e bonyolultságában azonban még úgyszólván semmi sincs a későbbi realista regény analitikus jellegéből; sokkal kevesebb van benne, mint amennyi az ő későbbi regényeiben is, például a *Vonzások és választások*ban. Személyeit és helyzeteit Goethe rendkívül könnyű kézzel mintázza, itt mégis klasszikus hatású plasztikát és nyomatékot ad nekik. Philinéhez vagy Mignonhoz hasonló alakok, amelyek olyan kevés vonás segítségével, olyan takarékos eszközökkel érték volna el a külső és lelki elevenségnek ezt a fokát, alig találhatók az egész világirodalomban. Életükből Goethe csak egy pár tömör, sűrített és igen nyomatékos jelenetet formál meg, amelyekből azonban e jellemek egész gazdagsága a változás folyamatában tűnik elő. És mert e jelenetek mind telve vannak belső cselekménnyel, és ezért epikusan mindig jelentősek, egyszersmind az alakok több eleven vonással rendelkeznek önmagukban és egymás közti kölcsönös viszonyukban, mint amennyi e jelenetekben tudatosan kifejezésre jut. Ezáltal Goethe számára a fokozás nagy lehetőségei nyílnak meg, amelyeknek eszközei egészen finomak,

szinte hangsúlytalanok. Mindössze művészi tudatossággal „eltűri", hogy az események egy-egy fordulatában lappangó gazdagság vagy csetleg annak egyetlen fontos vonása kipattanjon. Így például megemlíti, miután Philine a színészcsoportot Friedrichhel együtt elhagyja, hogy távozása a társaság kezdődő szétesésének egyik oka volt. Addig egy szó sem esett arról, hogy Philine a csoport összetartó eleme, sőt az embereket általában mindig könnyelmű játékossággal kezelte. Visszapillantva azonban, az olvasó előtt egycsapásra világossá válik, hogy éppen a Philine könnyedsége és mozgékonysága játszotta ezt a szerepet.

Ilyen művészi fokig, a legjelentősebb és a lelkileg legbonyolultabb, könnyed, érzékileg mégis nyomatékos és felejthetetlenül eleven ábrázolásának fokáig jut el a *Wilhelm Meister*, ezért válik az elbeszélő művészet történetének egyik csúcspontjává. A társadalom totalitását előtte is, és különösen utána, ábrázolták már extenzive átfogóbb és a végső mélységeket erősebben felkavaró realizmussal. E tekintetben a *Wilhelm Meister* sem Le Sage-al vagy Defoe-val, sem Balzackal vagy Stendhallal nem hasonlítható össze. De Le Sage száraznak, Balzac zavarosnak és túlterheltnek hat az írásművészet eme tökéletessége, a jellemzés, a kompozíció e hajlékony karcsúsága mellett.

Leveleiben Schiller ismételten is nagy finomsággal jellemezte ennek az egyedülálló könyvnek stiláris sajátosságát. Így többek között azt mondja róla: „Nyugodt és mély, tiszta és mégis megfoghatatlan, mint a természet." És itt semmiképp sem csupán az írás technikai „tökélyéről" van szó. Goethe emelkedett forma-kultúrája sokkal inkább magának az életnek, az élet irányításának, az emberek egymás közötti viszonyának magas kultúráján alapszik. Az előadás csak azért lehet olyan érzékeny és finom, olyan plasztikus és tiszta, mert Goethénél az emberről és az életben adódó emberi viszonyokról alkotott felfogást az emberi érzelmek mélyen átgondolt, igazi kultúrája tölti el. Ő nem szorul rá, hogy durván érzéki vagy hamisan emelkedett analitikus eszközökhöz nyúljon, ha emberi konfliktusokat, érzelmek, emberi viszonyok változásait akarja ábrázolni. Schiller a goethei cselekményvezetés különös sajátosságát is helyesen emeli ki. A Lothario–Teréz–Wilhelm–Natalia közti kapcsolatok bonyodalmairól – az utolsó könyvben – ezt mondja: „Nem tudnám, hogyan lehetett volna ezt a hamis helyzetet gyöngédebben, finomabban, nemesebben megoldani. Mennyire tetszelegtek volna maguknak a Richardsonok és a többiek mind abban, hogy jelenetet csináljanak belőle, és hogy tapintatos érzelmek kiteregetése közben ugyancsak tapintatlanok legyenek." Amellett itt arra kell gondolnunk, hogy az érzelmek kultúrája tekintetében Richardson toronymagasan áll a 19. század második felének és különösen az imperialista korszak irodalmának színvonala felett.

Goethe művészetének nagysága: az ember leglényegesebb vonásainak mélyreható megragadása, az ember tipikusan közös és egyénileg megkülönböztető vonásainak kidomborítása, e rokonvonások, ellentétek és árnyalatok következetesen átgondolt rendszerezése, az a képesség, hogy mindezeket az emberi vonásokat eleven, jellemző cselekménybe tegye át. E regény alakjai jóformán kivétel nélkül a humanizmus eszményeinek harca körül csoportosulnak, a két hamis szélsőség, a rajongás és prakticizmus kérdése körül. Kísérjük azonban figyelemmel, hogyan szerkeszti meg Goethe, Lothariótól és Nathalia-tól kezdve, akik a hamis szélsőségek meghaladását képviselik, „prakticistákból" álló galériáját Jarnótól és Teréztől Wernerig és Melináig, menynyire eltér e sorban az egyik ember a másiktól, anélkül, hogy elütő voltukat szőrszálhasogató módon, intellektuális-analitikus eszközökkel domborítaná ki, és hogy ugyanakkor miként alakul ki, minden költői kommentáló szo, minden erőltetés nélkül az emberi jelentőség, a humanista eszmény megközelítésének hierarchiája. Ez az ábrázolási mód, amelynek magaslatait a modern regény többé soha el nem érte, jóllehet későbbi nagy képviselői Goethét sok más tekintetben felülmúlták, elpusztíthatatlan örökségünk. Nagyon is időszerű most ez az örökség, mert éppen a szellemileg-lelkileg jelentőségteljes fejlődések nyugalmas-harmonikus és mégis érzéki-bevéshető megformálása az az egyik nagy feladat, amelyet a szocialista realizmusnak meg kell majd oldania. A *Wilhelm Meister* egyszersmind perspektívát mutat arra – anélkül, hogy utánzásra csábítana –, miként egyesülhet a modern élet ábrázolásában is az igazság kérlelhetetlen feltárása az igazi, klasszikus értelemben vett széppel.

*1936*

# Goethe: Faust

Puskin a *Faust*ot a modern élet *Iliász*ának nevezi. Pompás mondás, helyes konkretizálásához csak a „modern" szó hangsúlyozására van szükség. Mert a jelen életben többé nem lehetséges, mint az antikvitásban, hogy a gondolat és a művészi ábrázolás minden meghatározó vonását közvetlenül az emberből bontakoztassák ki. A gondolati mélység, a társadalmi-emberi kategóriák totalitása és a művészi tökéletesség itt már nem rendszereződnek többé naiv evidenciával egységgé, inkább hevesen küzdenek egymással. Ezeknek az ellentmondó tendenciáknak goethei egyesítéséből a szó legszorosabb értelmében véve egyedülálló képződmény jött létre. Goethe maga „inkommenzurábilis alkotás"-nak nevezte.

Egy ember sorsát ábrázolják a műben, és a költemény tartalma mégis az egész emberiség sorsa. Egy nagy átmeneti korszak legfontosabb filozófiai problémáit állítja elénk, de nemcsak gondolatilag, hanem – attól elválaszthatatlanul – végső emberi viszonylatok érzékileg megragadó (vagy legalábbis: csillogóan dekoratív) művészi formájában is. Ezek a viszonylatok aztán fokozatosan egyre problematikusabbakká válnak. Töretlen érzéki-szellemi egység csak az első részben uralkodhat. Gondolati tartalom, társadalmi-történelmi és természetfilozófiai összefüggések egyre erősebben terhelik meg a formák és alakok érzéki egységét. Általános az irodalmi fejlődés formavilág folyamata a 19. században, amely a zártságát és szépségét szétrombolja, feláldozza az- az új nagy realizmus könyörtelenségének, és ezzel előidézi – Heine szava szerint – a „művészi korszak végét".

Nem véletlen, hogy a *Faust* második részének befejezése majdnem egybeesik Balzac *Szamárbőr*jének megjelenésével: az a realizmus, amely a „művész, korszak"-ot felváltja, itt még fantasztikus-romantikus köntösben köszönt be ugyanakkor, mikor a „művészi korszak" nagy realizmusa fantasztikus, allegorikus lepelben vesz búcsút. Balzac műve: fantasztikus előjáték a modern regényhez, amelyben a kapitalista élet reális-kísérteties mivolta jut kifejezésre

Goethe költeménye: a formai tökély fantasztikus záróakkordja a polgári irodalomban. Balzac és Goethe egyaránt az új élet túlcsordulását éli meg, a régi formák gátszakadását az új társadalom viharos dagályának terhe alatt. De Balzac megkísérli kiismerni a dagályhullám belső áramait, hogy ismeretükből új epikai formát támasszon életre; Goethe régi, egyszersmind újjáalkotott formákkal vállalkozik az áradat szabályozására.

Így azonban nem juthat megfelelő eredményhez. Bármilyen paradoxul csengjen is: Balzac végső megoldása az epika nagy, modern hagyományaihoz közelebb áll, mint a *Faust* bármiféle hagyományos formához. Már az első rész is túlnő az epika vagy a dráma keretein; még sokkal inkább a második: sem drámai, sem epikai, de még kevésbé lírai hangulatképek összessége ez, mint amilyeneket például 19. század folyamán később alkottak, éppen a *Faust*hoz kapcsolódva. (Lenau). Valóban „inkommenzurábilis alkotás".

## A KELETKEZÉSTÖRTÉNETHEZ

Az effajta megjelölés – „inkommenzurábilis alkotás" – az irodalomtörténet számára azonban nem meghatározás, hanem probléma. Az „inkommenzurábilis" mű csak akkor több puszta érdekességnél, csak akkor nem üres életrajzi tény, ha benne egy fontos történelmi folyamat tartós mintaszerűséggel tükröződik, ha nem valami individuális kétségbeesett kiút egyénileg nehezen megoldható vagy éppen megoldhatatlan problémákból, hanem éppen egyediségében, éppen a normák áthágásában bizonyul szükségszerűnek.

Ezért – és nem tisztán filológiai okokból – fontos éppen e ponton a keletkezéstörténet. Az idős Goethe ismételten kijelentette, hogy a *Faust* koncepciója már ötven–hatvan éve határozottan kialakult benne. Ennek az állításnak helyességéről nagy viták folynak az irodalomtörténészek közt. Mi ezt a vitát hiábavalónak tartjuk: Goethének igaza is van meg nincs is. Nem vitás, hogy a *Faust*ot már ifjúkorában is világkölteménynek érezte, a mondának éppen ezek a lehetőségei vonzották őt. De hasonlóképpen nem kétséges az sem, hogy nem ugyanazt a költeményt írta meg, mint amely ifjúkorában szeme előtt lebegett. A *Faust* együtt növekedett Goethe életével és tapasztalataival, de ez nem puszta érési folyamat: az eredeti csíra kibontakozása, egyszersmind radikális átalakulása is. A *Faust*on végzett munka folyamatosságának azért nem mond ellent az a tény, hogy Goethe a munkát ismételten évtizedekre félretette, hogy a művet hosszabb ideig szükségképpeni töredéknek tartotta; éppoly kevéssé, mint hogyha Goethe feljegyzései azt bizonyítják, hogy eredetileg semmiféle egységes *Faust*-terv nem létezett, a költő csak egyes jeleneteket

kivitelezett és sorolt egymás mellé. (Egyes esetekben még a helyes sorrend is bizonytalan volt. Az *Erdő és a barlang*-jelenet először az 1790-es *Töredék*ben merül fel, végleges helyét azonban csak 1808-ban kapja meg.) És még nagyon későn is születnek mélyreható változások, így különösen Heléna fellépésével kapcsolatban, a második felvonásban, mert ennek drámai megalapozása a *Klasszikus Walpurgis-éj* ötletéhez vezetett. Mindez nem zárja ki a határozott formában kialakult alapeszmét, mely később változásokon ment át. Annál kevésbé, minthogy az eszmét itt nem valami fogalmi formula értelmében kell felfognunk, hanem mint konkrét meghatározást, mint egy alak fejlődésének horizontját, perspektíváját. Miközben sorsa megőrizte nagyon általánosan felvázolt körvonalait, a problémák csendesen, „föld alatti" módon átalakulhattak, sőt akár fokozatosan átfordulhattak önnön ellentétükbe is, anélkül, hogy ezzel a Faust-figura egységét meg kellett volna bontaniuk.

A monda mint alap, könnyűszerrel lehetővé teszi az ilyen keletkezéstörténetet. Gorkijnak teljesen igaza van, ha úgy véli, hogy ilyen mondák, mint például a Faustról szóló, „nem a »fantázia gyümölcsei«, hanem reális tények szükségszerű eltúlzásai". Nagy, reális, történelmi élettendenciák azok, amelyeket a nép költői munkája lényegükre vezetett vissza, és ezen a szinten alakokká sűrített. Ilyen alakokban az ifjú Goethe maga előtt látta egy korszak legmélyebb problémáit eleven, érzékileg megfogható és mégis minden mélységet visszatükröző formában, egyszersmind felismerte bennük saját élete és kora legkínzóbb kérdéseinek jelképeit.

Saját sorsának azonosítása a mondával, következésképp a fokozatos egyéni átalakítása tehát nem „introjekció", nem a költő szubjektivitásának jogosulatlan belevitele egy idegen anyagba, hanem a nemzeti élet öntudatának, sőt általában az emberiség életére vonatkozó öntudatának sajátos és önálló továbbfejlesztése. Goethe korában, különösen Goethe ifjúkori periódusában megvolt még ez a képesség a mítosz folklór-szerű hagyományainak szerves átalakítására. Ráadásul éppen a fiatal Goethe válik ki kortársai közül azzal, hogy kedvenc témái olyan népszerű mítoszok (Faust, a Bolygó zsidó, Prométheusz) vagy történelmi alakok, amelyeknek kidolgozásában a nép is részt vett. (Mohamed, Caesar, Götz von Berlichingen és az alakot, vagy legalábbis a korszakot, körülveszi a népi hagyomány légköre.) Ezáltal éles ellentétbe kerül a *Strum und Drang* termésének tematikailag véletlenszerű, dramatizált történelmi anekdotáival, vagy elszigetelt életényeivel.

A néphagyomány légköre rendkívül kedvező ily hatalmas témák számára. Lehetővé teszi a monda és a jelen közötti kapcsolat eleven kibontakozását, anélkül, hogy a monda szerves összefüggését megszüntetné, hiszen a folklór átalakító hatása nagy témáin szakadatlanul érvényesül, és egy jelentős költő

tevékenysége a nép költői-gondolati munkájának jogos folytatása lehet. Minthogy pedig az individuális költő a néphagyomány szerves folytatása, új koncepciójában is benne van a gazdagodás és átalakulás belső lehetősége, ami a főalak emberi kontúrjain csak változtat, de azokat nem rombolja szét.

Persze van különbség monda és monda között, az egyes korszakoknak megfelelően. Mindegyik az elevenség, a begyökerezettség más-más mértékével rendelkezik, így tehát a belső átalakulás különböző lehetőségeivel is. Azok a mondák, amelyekhez a fiatal Goethe kapcsolódik – a két döntő kivételtől, a Götztől és a Fausttól eltekintve –, biblikusan vallásosak, a szó legtágabb értelmében, vagy pedig antik eredetűek. Azokból a változó képzettömegekből keletkeztek tehát, amelyek közül az első a középkor és a születő új kor forradalmain egészen Cromwell forradalmáig uralkodott, amely azonban a fiatal Goethe Németországában – a Klopstock-féle *Messiás* nagy kezdeti sikere ellenére – kezdte elveszteni eleven csengését; a második pedig a reneszánsz óta Európa szellemi megújhodásának egyik zászlaja volt, és a francia forradalom idején Napóleon alatt az utolsó „hősi illúziók" apjává vált Nyugat-Európában.

Nem csoda, hogy Németországban, amely a reformáció és parasztháború óta abban az időben ébredt először szellemi életre, a polgári forradalom minden ideológiai eleme – gyakran anélkül, hogy mint ilyet felismerték volna – valamiképp a levegőben lebegett, és a fiatal Goethe alkotómunkáját megtermékenyítette. De az a tény, hogy a polgári forradalom a valóságban még éretlen volt, a távoli jövő kérdéseként merült fel csupán – ez visszahat a régi mondaanyag elevenségére, alakjait elhalványítja. Így ezekből a témakörökből a fiatal Goethénél csak lírai töredékek, csak érzések és gondolatok születnek; és átérzett gondolatai elevenebbek, mint cselekvő emberei.

Persze, nem véletlen, hogy nagy, tökéletes alkotások abból a két kivételből keletkeznek, amely nem általános-európai, hanem specifikusan német: a *Götz*ből és a *Faust*ból. (A *Költészet és valóság*ban Goethe maga is megerősíti, hogy az anyag kiválasztása mindkét esetben egyidejű és hasonló szempontok szerint történt.) A mondához és a félig mondaszerű múlthoz való kapcsolódás bizonyítja a fiatal Goethe mély, ösztönös érzékét a magas értelemben vett aktuális iránt. A „gótika" iránti strassburgi lelkesedésének semmi köze sincs a középkorhoz, nem a romantika előzménye. Mindkét nagy fiatalkori tervében, amelyet valóban be is fejezett, Goethe inkább azokra az első (egyszersmind utolsó) nagy harcokra nyúl vissza, amelyek során Németország igyekezett megszabadulni a középkor béklyóitól: a reformációra, a német reneszánszra, a kisfejedelmek és a nemesség közti harcokra, a parasztháborúra.

(*A Hans Sachs poétaküldetése* című költemény 1776-ból, e törekvések utóhangja.)

Már ebben a témaválasztásban is megmutatkozik a fiatal Goethe zsenialitása: szemrehányásai sohasem mellékesek, pusztán személyes jellegűek, hanem spontánul, közvetlenül nőnek ki a személyes élményből, és egybeesnek a legfontosabb nemzeti tendenciákkal. A polgári Németország szellemi ébredését – politikai ébredésének messze előretolt állását – ez a költészet visszavezeti eredetéhez: abba az időbe, amelyben egykor a szerves fejlődés fonala elszakadt. E költői megelevenítés ideológiailag szükségképpen azzal jár, hogy a történelem elszakadt fonalát ismét összecsomózzák. A visszatérés a múltba valójában szükséges nekifutás az új felé, ráeszmélés a történelmi örökségre.

Nincs nép, mely ennek híján meg tudna újhodni. Megújhodásának módjára nézve azonban döntő fontosságú, hogy melyik ponton kapcsolódik a múlthoz, mit tekint örökségének. A középkorhoz való visszafordulás a romantikában egyrészt a reakciós tendenciák tünete a nemzeti megújulásban, másrészt a későbbi német ideológiai fejlődés súlyos megkárosítása, tévútra vezetése. Friedrich Hebbel, aki a radikális-demokratikus gondolkodástól mindig nagyon távol állott, a visszafordulást a középkorhoz mégis szenvedélyesen elutasítja. Shakespeare nagyságát abban látja, hogy nem az ősi angol történelem elavult mozzanataira nyúlt vissza, hanem a rózsák háborújára, amelynek következményei az ő korában még elevenen érezhetők voltak. És ugyanezt követeli a német költőnek a német történelemhez való viszonyában: „Olyan nehéz-e hát felismerni, hogy a német nemzet mindeddig nem mutathat fel élet-, hanem csupán kórtörténetet; vagy igazán komolyan hiszik: azzal, hogy a Hohenstaufen-galandférgeket, melyek a nemzet beleit szétrágják, spirituszba teszik, a betegséget meg tudják majd gyógyítani?" Az öreg Goethe Walter Scott műveinek olvasásakor hasonló eredményre jutott. Nemcsak Scott költői képességeit csodálja meg, hanem mindenekelőtt az angol történelem gazdagságát. És szembeállítja vele a német történelem szegénységét: ez az egyik oka annak, hogy a *Götz von Berlichingen* után majdnem azonnal, a német történelmi tematika szegénysége folytán, a magánélet felé fordul.

Götz és Faust, mint „önmaguk támaszai vad anarchikus időben", a fiatal Goethe történelemfelfogása szerint objektíve és szubjektíve is összetartoznak történelmileg: mindketten a reformáció idejéből valók; ugyanakkor mindkettő történelmileg érzékletes formában fejezi ki a fiatal Goethe nemzeti és politikai, világnézeti szabadságvágyát, amely sokoldalúságával és mélységével, pátoszával és korlátaival Németországban egy egész időszak számára a szabadságvágy jelképe volt. Amit a *Götz* politikailag és társadalmilag jelentett

a fiatal Goethének, azt jelenti számára a *Faust* valamennyi világnézeti problémája és gyakorlati átültetésük szempontjából.

Ezért voltaképp a *Götz* gondolatilag és politikailag jócskán zavaros szabadság-dialektikája a kulcs annak megértéséhez: miért kellett a *Faust* ifjúkori tervének befejezetlenül maradnia. A német történelem megértésében az emberi szabadság és politikai megnyilvánulási formáinak felfogásában mutatkozó korlátok – amelyekben Goethe osztozott ifjúkorának legfontosabb ideológusaival, Herderrel és Justus Möserrel, nem annyira egyes emberek egyéni korlátoltságai és elfogultságai, hanem inkább Németország fejlődésének szükségszerű ideológiai visszatükröződése. Ellentétben Angliával és Franciaországgal Nyugaton, Oroszországgal Keleten, ahol a nemzet állami egyesülése lényegében mindenütt végbement már, amikor a kapitalizmus gazdasági kibontakozása a polgári-demokratikus forradalmat napirendre tűzte, Németország fejlődése azt az ellentmondást rejti magában, hogy a keletkező polgári társadalomnak előbb a nemzeti egységet kell megteremtenie, másrészt viszont a nemzeti egység helyreállítása a polgári-demokratikus forradalom központi kérdésévé válik (V. I. Lenin).

Németország sajátos helyzete, a kapitalizmus elkésett fejlődésének sajátos visszahatása gyengíti a forradalmi demokratikus tendenciákat. A fiatal Goethe Németországában azok a plebejus tömegek, amelyek Angliában a puritánok, Franciaországban a jakobinusok vezetésével a demokratikus forradalmat a burzsoázia ellenében kivívják, még csak csírájukban sem léteztek. Ezért még a legmesszebbre előretolt elővéd ideológiájában sem lehetett meg az a merészség, amely Franciaországban és Angliában a forradalmi előkészületek idejét annyira jellemzi. Forradalmi merészség csak egyeseknél, elszigetelt, befolyással nem rendelkező kívülállóknál bukkan fel. Valóságos programot Németország forradalmi-demokratikus átalakítására csak a német proletariátus elméleti vezetői tudtak kidolgozni: *A kommunista kiáltvány*ban, a *Neue Rheinishe Zeitung*ban.

Ezért a visszanyúlás a korábbi forradalmakhoz csak itt, nevezetesen Engels *Parasztháború*jában fejeződhet ki következetesen és történetileg helyes formában. (Bár a negyvenes évek demokratikus mozgalmában kétségtelenül akadnak előfutárai, így Zimmermann.) A fiatal Goethe számára persze elképzelhetetlen, hogy a parasztháborút demokratikus forradalomnak fogja fel, és mint demokratikus forradalmat a felszabadult és egyesült Németország alapjaként tekintse. Goethe magatartása, mint a felvilágosodás legtöbb jelentős képviselőjének beállítottsága is, kezdettől mindvégig elutasító a forradalommal szemben általában, a demokratikus forradalommal szemben különösen. Mint a felvilágosodás jelentős képviselői mind, ő is nagy és meleg rokonszen-

vet érez az elnyomott nép iránt; mint az előbbiek, ő is élesen bírálja a nép elnyomóit; igazi megértés él benne az egyes alakok hősi tűrése és hősi lázadása iránt is. De még a legelvetendőbb társadalmi rend „alulról" kiinduló, forradalmi átalakítása is ellenzésre talál benne. A felkelő nép az ő szemében is, mint annak idején Hobbesében, „puer robustus sed malitiosus", „életerős, de rosszakaratú ifjonc".

E legyőzhetetlen korlát ellenére a későn keletkezett, gyorsan fejlődő német felvilágosodás hamarosan a kapitalista civilizáció haladását támadó plebejus kritika befolyása alá kerül. Lessing még lényegében bíráló és elutasító Rousseau-val szemben. Herder és Goethe (akár a fiatal Kant) már döntő hatást köszön neki. A fiatal Goethét persze nem lehet minden további nélkül Rousseau-tanítványnak tekinteni; de német patriotizmusa, elkeseredése hazája szétszakítottsága miatt gyakran rousseau-i hangsúllyal fordul a parasztháború győztesei, a reformáció haszonélvezői ellen; a fejedelmek, a német udvarokban űzött politika, erkölcs, kultúra és civilizáció ellen. Mivel az „alulról" gyakorolt kritika Goethénél a Götzök, Sickingenek stb. nemesi demokráciájának védelmévé lesz, perspektívája gyakran zavarossá és homályossá válik, idealizálja ifjúkorának reakciós hősét, akit Marx „nyomorult fickónak" nevezett. De a felső világ plebejus-rousseau-i gyűlöletéből a kis udvarok világának kérlelhetetlenül igaz képe kerekedik ki: üresség ük és romlottságuk, kicsinyes egoizmusuk képe, annak ábrázolása, hogyan semmisítik meg a németség legjobb erőit. És ha a pozitív ellenképet, az egészséges lenti világot, politikailag hamisan is, mivel a kisnemességben jelképezi, az ellenkép legszebb és legigazabb vonása maga a polgári-plebejus egyszerűség, az udvarok kultúrája elleni lázadás. Ebben a tekintetben a *Götz* közvetítő szerepet játszik Lessing *Emilia Galotti* és Schiller *Ármány és szerelem* című drámája között, bármilyen távol áll is a fiatal Goethétől kettőjük közös vádló pátosza.

Az tehát, hogy Götz rablólovag, a fiatal Goethe számára csupán jelkép. A zabolátlan, gátat nem ismerő szabadság-szükséglet kifejezése ez, amely az új emberben, a német polgári társadalom mindinkább önmagára eszmélő ideológiai elővédjében szenvedélyesen él. A szociális és politikai differenciálódás fejletlenségének, „sem rendekről, sem osztályokról nem beszélhetünk, legfeljebb volt rendekről és meg nem született osztályokról" – mondja Marx, az ideológusok elszigeteltsége, magára utaltsága a következménye. Az ellenség a kis udvarok feudalizmusában tisztán áll előttünk. Mint polgári forradalmárok, a keletkező polgári osztály nyárspolgári vonásait akarják kiirtani. De az értelmiség tömege részben tele van udvari fertőzéssel, részben egy ellaposodott felvilágosodás gyökértelen epigonságába süllyedt (ami szintén a nyárspolgársághoz való alkalmazkodás egyik fajtája). Így keletkezik az „önmagára

támaszkodó hős" eszménye. És a fiatal Goethe költői zsenialitása abban mutatkozik meg, és azért küzdi ki a „realizmus győzelmét", mert hősével szemben érzett lírai elfogultsága, alakjának eszményítése ellenére, tisztán látja nemcsak a vereséget, hanem annak szükségszerűségét is, hogy – elfogultsága ellenére – a mozgalom társadalmi-történeti meghatározó elemeit költőileg felfedje. Bárhogyan értékelje is szubjektíve Götz lázadását és annak kimenetelét, ábrázolása élethű és történelmileg igaz. Ezért tanúsíthatott Marx Goethe művével szemben pozitív magatartást, noha a Götz-figurát élesen elutasította.

Az „önmagára támaszkodó hős" eszméjét a *Faust*ban még szélesebben és mélyebben tervezi meg. Már maga a monda is mintegy rákényszeríti Goethét, hogy átvegye a kérdésfeltevés egyetemességét. Ennyiben bizonyára helytálló későbbi visszaemlékezése, hogy a „nagy" és a „kis világ", a nyilvános és az egyéni élet ábrázolása eleve is szándékában állott. És amint azt a későbbi megvalósult mű (a második rész első és negyedik felvonása) tanúsítja, a „nagy világ" a *Faust*ban nem lehetett más, mint az, amit Goethe a *Götz* udvari életében ábrázolt. Ennek az udvari életnek elutasítása ötven vagy hatvan évvel később sem vesztett nyomatékosságából, csak a lovagi, „önmagukra támaszkodó hősökkel" szemben táplált illúziók tűntek el nyomtalanul: a lovagvilág itt már csakúgy a bomlás jelensége, mint az udvarok, az egyház stb.

Ez a felismerés azonban hosszú fejlődés terméke. A célzások a „nagy világra" az *Ős-Faust*ban, a *Bolygó Zsidó* töredékében azt mutatják, hogy az egyetemesség a német 16. század ábrázolásában, annak a kornak megjelenítésében, amely az új Németország szülési fájdalmainak és elvetélésének korszaka, akkoriban csak a Götz-háttér kibővített másodpéldányát eredményezhette volna. Az első töredék Faustját ez a világ éppoly szükségszerűen bukásra kárhoztatta volna, mint ahogy Götznek, mint ahogy Werthernek is a pusztulását okozta az a Németország, amely ebből a zűrzavarból keletkezett.

Ez persze még nem volt elegendő ok ahhoz, hogy a fiatal Goethe *Faust*ja feltétlenül töredékben maradjon. Nincs írásbeli bizonyíték arra, hogy a *Faust* első koncepciója nem volt tragikus; persze az ellenkezőjére sincs. A *Götz* és *Faust* történelmi hátterének közös volta csak helyenkint nyilvánul meg közvetlenül, a két fiatalkori mű közös tragikus atmoszférájában azonban mégis érezhető a hatása. Mindenesetre a *Faust*ban egészen más terjedelmű és mélységű problémák vetődnek fel, és a közös társadalmi-történelmi kérdések megoldhatatlan (illetőleg csak tragikus módon megoldható) mivolta távolról sem meríti ki azokat a nagy tárgyköröket, amelyeket Goethének radikálisan újra át kellett gondolnia, eltérően kellett átéreznie, hogy a *Faust* voltaképpeni magvához eljusson.

A természettel szembeni megismerő viszony kérdése, a megismerés általá-

nos problémája, a megismerés és gyakorlat közti kapcsolat kérdése (végső fokon mindhárom kérdés egy és ugyanaz) áll itt az előtérben. Mindezeket a problémákat már maga a monda is felvetette, csakhogy torzított formában. Nem véletlenül. Mert a *Faust*-monda mindenfajta továbbhagyományozása „ellenséges területről" származik: luteránusok, a reformáció lelkes hívei voltak azok, akik a reneszánsz-mondát – a középkori világtól felszabadult ember mindentudásra, korlátlan tevékenységre, határtalan életélvezetre irányuló zabolátlan követeléseinek tragikus konfliktusait – a vallási bűnkoncepció szemszögéből tárgyalták, akik a reneszánsz tragikus hőséből elriasztó példát eszkábáltak össze.

A reneszánsz-monda eredeti nagysága és mélysége persze átdereng ezeken a torzításokon is; olyan nagy költő, mint Marlowe, természetesen nagyon korán kísérletet tett már arra, hogy a forrás őseredeti szellemét feleleventse. De a monda eredeti mélységeinek helyreállítási kísérlete költői és gondolati szempontból nem volt eléggé hatalmas; gyakran elvesztegel az ábrázolt anyag varázslatos, sarlatánkodó, handabandázó, mágikus-misztikus külsőségeinek kidolgozásánál, úgyhogy ellenhatása nem lehetett átütő és tartós.

A felvilágosodás két nagy német képviselője, Lessing és Goethe Marloweot egyáltalán nem ismerte, és önállóan fordult a Faust-mondához, hogy annak igazi tartalmát a felvilágosodás szellemében megmentse. Újításuk egészen szerves és teljesen jogosult volt, hisz a felvilágosodás a reneszánsz teljes jogú örököse. Ez a kísérlet azonban ugyanakkor szükségszerűen az alapkoncepció radikális átalakítását hozta magával, hisz a több mint kétszáz éves fejlődés következtében, a Faust-monda minden fontos kérdése (az alkotó egyéniség, a jó és rossz, a megismerés és élet problémája) időközben másként vetődött fel.

Lessing terve a monda radikális átalakítását jelenti a felvilágosodás virágkorának szellemében: a gonosz megkísértés puszta látszattá süllyed; Faust kalandja az ördöggel, vele kötött szövetsége puszta álom; végül a megismerés és az élet viszonya problémátlanná válik.

A fiatal Goethe viszonya a mondához sokkal közvetlenebb. De míg a felvilágosodás normáihoz képest kevésbé kritikus, mint Lessing, ugyanakkor – ez persze még csak csírájában mutatkozik, más, mélyebb módon viszonyul a gonoszhoz és ellentmondásos történelmi szerepéhez. Ebben a meghasonlásban a német felvilágosodás fejlődése tükröződik. A fiatal Goethénél és Herdernél a felvilágosodás bizonyos bomlási tendenciáiból, Németország sajátos feltételei között, létrejönnek az első átmenetek az idealista dialektika irányában. A polgári gondolk dás előretörése végső csúcspontja felé helyenként nagyon is visszafelé mutató körülmények között jelentkezik. (Persze ismét meghasonlott formában, mert a visszafelé mutató jelleg gyakran csak látszat.)

Az ellentmondásnak, mint az élet és a megismerés alapjának mind erősebben felderengő felismerése áll itt a középpontban. Nincs helyünk arra, hogy a dialektika kezdeteinek történetét Németországban akár csak jelzésszerűen is elemezzük; néhány utalásra kell tehát szorítkoznunk. Itt van mindenekelőtt a coincidentia oppositorumnak, az ellentmondásosság egységének Hamann-féle felújítása, amit Hamann és a fiatal Goethe – hitük szerint – Giordano Brunótól vesznek át; itt van Vico föld alatti befolyása, akinek első itáliai olvasása Goethét Hamannra emlékezteti, bár az a nagy olasznak minden tekintetben csak gyenge visszhangja; itt van maguknak a felvilágosodás nagy képviselőinek – fel sem ismert – dialektikája, mindenekelőtt Rousseau-é; végül itt van Spinoza befolyása, aki maga is a dialektika irányában hat. Mindezek a gondolatáramlatok nagyon mélyen befolyásolják a fiatal Goethe világnézetét.

Így a német felvilágosodás Hamann-nal, Herderrel és mindenekelőtt Goethével a fejlődés új, ellentmondásokkal teli magasabb szakaszába lép. Az a felfedezés, hogy az ellentmondás az élet és a megismerés centruma, elválaszthatatlanul összekapcsolódik az egész életfolyamat történelmiesítésével. A fejlődés a természetben és társadalomban központi problémává emelkedik, és így a németek vezető szerepet kapnak abban a filozófiai átalakulásban, mely Hegelben csúcsosodik ki, úgyszintén az új történelemtudomány megteremtésében. Ez persze részben felvilágosodás kori tendenciák folytatása és továbbfejlesztése (Montesquieu, Gibbon stb.), részben azonban a történelmiség egyetemes világszemléletté való kidolgozása. E tekintetben tehát ez a mozgalom tovább megy, mint a felvilágosodás, felhasználja a természettudományok nemzetközi méretekben kibontakozó forradalmának ismeretanyagát, kihasználja a fejlődéstan keletkezését a biológiában stb.

Mindezek a tendenciák a fiatal Goethében eleinte persze csak kusza-intuitív módon élnek. Érzelmileg rögzített totalitásuk határozza meg viszont Goethe állásfoglalását a Faust-mondával szemben. A Faust-témát egészen más mélységekbe és magaslatokba vezetik el, mint az a *Götz*ben lehetséges volt, viszont éppoly erősen kapcsolják a korhoz, a monda és a Goethe korához egyaránt. A fiatal Goethe elbibelődése Arnold Gottfried eretnekhistóriájával, Paracelsusszal, Helmonttal stb. eszmeileg pontosan olyan kiindulópontja a Faust-téma munkába vételének, mint ahogy Götz von Berlichingen önéletrajzának tanulmányozása életre hívta a Götz-drámát.

Így a fiatal Goethe közelebb áll az eredeti mondához, mint Lessing, éspedig nemcsak annyiban, hogy költőileg sokkal bensőségesebben követi ennek cselekménymozzanatait, hanem mindenekelőtt a reneszánsz-szellem, az eredeti, a luteránus átdolgozások által betemetett eszmei tartalom felújításá-

ban. Ez a felújítás azonban a német felvilágosodás szelleméből következik, a dialektikus gondolkodásra való áttérés korszakának azokból a törekvéseiből, amelyekről az imént beszéltünk. Ennek az új világnézetnek tudatos kialakítása alapozza meg és indokolja Goethe egész életén át tartó munkáját a *Faust*on. A tudatosodás egyes szakaszai határozzák meg a költemény különböző fejlődés-fázisainak tartalmát és formáját. Jellemző ezzel kapcsolatban, hogy a döntő szerepet ebben az átalakulási folyamatban Goethe filozófiai fejlődése játssza; a történelmi-társadalmi komplexum újbóli átgondolása ennek a munkának csak egy részét alkotja.

Goethe egész életén át tartó munkájának eredményeit behatóan kell majd a legfontosabb probléma-komplexumokon, alakokon stb. megvizsgálnunk. Itt – ennek elébevágva és tudatos egyoldalúsággal – csak egyes mozzanatokat ragadunk ki, amelyek alkalmasak arra, hogy a költemény növekedésében legfontosabb fordulópontokat megvilágítsák.

Itt van mindenekelőtt a megismerés problémája: a Földszellem jelenete, amely az *Ős-Faust* fő filozófiai tartalmát képezi. A kibontakozó előretörés a dialektikus gondolkodás irányában itt előbb mereven, a közvetítések mellőzésével ütközik össze a metafizikus gondolkodásmóddal. Az új gondolkodási módszer érzésszerű földerengése a fiatal Goethénél minden iskolás, skolasztikus-metafizikus gondolkodás feltétlen elutasítására vezet. A fiatal Goethe ellenzéki szelleme nagyon közel kerül az iskolás gondolkodásnak a reneszánsz első természetfilozófusainál tapasztalható elutasításához. Saját gondolati fejlődésének legmélyebb konfliktusait tehát történelemhamisítás nélkül tudja reneszánsz-hőseinek szájába adni. Akkoriban Goethe még nagyon távol áll az értelem és ész későbbi bensőséges összekapcsolódásától, attól, hogy az intuitív tudást beleillessze a megismerés egyetemes folyamatába, attól, hogy helyesen fogja fel a reflexiónak és kategóriáinak megszüntethetetlen szükségességét, valamint meghaladásuk elkerülhetetlenségét. Ezért a fiatal Goethe – akárcsak Hamann, Jacobi, Lavater és ifjúságának sok más kortársa – az intuitív tudást és az elemző reflexiót egymást mereven kizáró módon állítja szembe. Egyelőre még túlnyomóan sejtésszerű álláspontjáról felderengő dialektika nem más, mint a világ mozgató és mozgatott egységének intuitív megragadása, az értelem elkülönítő meghatározásainak elvetésével együtt, sőt az utóbbiakkal szöges ellentétben. Míg azonban Hamann és vele a fiatal Goethe legtöbb kortársa az intuíció elméletből, amelyet ezen a fokon megmerevítettek, reakciós következtetésekig sodródtak, Goethe keresi az utat az élet mozgalmas ellentmondásosságának valódi megismeréséhez. A *Költészet és valóság*ból kitűnik, hogy keresése és a korabeli tudomány ezzel szükségszerű kapcsolatban álló el-

vetése a Faust-mondához való kapcsolódás legfontosabb érintkezési pontját szolgáltatta.

De már ebben a korai stádiumban is megfigyelhető a fiatal Goethe kritikai higgadtsága. Faustja sokkal radikálisabban járja végig ezt az utat, mint maga Goethe. Ez a radikalizmus teremti meg a földszellem-jelenet tragikumát. Faust vágya ugyanaz, mint a fiatal Goethéé; egy olyan természetfilozófia, amely teljes *együttélésre* vezet a természet mozgalmasságával, egy olyan filozófia, amely túlemel a pusztán kontemplatív magatartáson, az élettelenül-objektív aspektuson, a természetmegismerés és az emberi gyakorlat szakadásán. Ezért mondja Faust, miután átélte a makrokozmikus összefüggések reneszánsz természetfilozófiai megismerésének első mámorát, mély csalódással eltelve:

*Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!*
*Wo fass' ich dich, unendliche Natur?**

Vágyakozásában, hogy eljusson erre a megismerésre, Faust megidézi a Föld Szellemét. Ám itt feltárul a tragikus szakadék. Hiába érzi magát Faust végtelenül közel az általa idézett Földszellemhez, ez a következő szavakkal sújtja porba:

*Du gleichst dem Geist, den du begreifst,*
*Nicht mir!***

Így hát az *Ős-Faust*ot is a tragikum szelleme lengi át, akár a *Götz*öt. Nem véletlen – s erről később részletesen fogunk beszélni –, hogy a Margit-tragédia férfi és nő közötti tragikus konfliktusának fiatalkori megformálása itt a legdisszonánsabb, leglélektépőbb formát kapta. Ez a tragédia uralkodik a *Töredék* első fogalmazásán, az *Ős-Faust*on. És megformálása, ha a szerelmi tragédiát közvetlenül önmagában tekintjük, már itt is teljes. Ami később kapcsolódott hozzá, az csak beilleszti ezt a tragédiát az érett Goethe világnézetének nagy történelemfilozófiai összefüggéseibe. Nélkülük azonban az epizódnak komor-tragikus színezete van. Nagyon is következetes, hogy az *Ős-Faust* végén Margit felett csak Mefiszto szava csendül meg: „Megítéltetett"; a felül-

* Mily szinjáték! De jaj, az, semmi más!
Hol kaplak el, Természet, óriás!
(Jékely Zoltán fordítása)

** Azzal vagy egy, kit megragadsz.
Velem nem.
(Jékely Zoltán fordítása)

ről érkező válasz – „Megmentetett!" – csak az 1808-as végérvényes fogalmazásban jelenik meg.

Az *Ős-Faust*ot és a *Faust*on végzett munka újrafelvételét, amely aztán az 1790-es *Töredék*re vezet, Goethe weimari minisztersége és itáliai menekülése választja el egymástól. Goethe kísérlete, hogy világnézetét realizálja a politikai tevékenység világában, elbukott, és mély csalódáshoz vezetett. Persze, mint ahogy ez Goethénél természetes, egyszersmind tapasztalatainak, történelmi-társadalmi horizontjának roppant gazdagodására is, noha mindennek tudatos következményei csak sokkal később mutatkoznak. A weimari idő azonban ugyanakkor a természettudományokban való rendszeres elmélyülés periódusa is, az ifjúkori érzésszerű intuíció-elv leküzdésének ideje. Ez a foglalatosság előbb praktikus igényekből indul ki, de már Weimarban és Itáliában fontos felfedezésekre vezet az új természettudomány területén, a természet egységes fejlődésfolyamatként való felfogásához (az ember állaközötti csontjának felfedezése, ősnövény stb.).

Jóllehet, végleges világnézetének ezek a nagyszabású kezdetei már a weimari időben is kezdtek kialakulni, az itáliai tartózkodás Goethe számára saját személyiségének helyreállítása, megszilárdítása, költői újjáépítése, a sokszor félbeszakított alkotómunka fonalának újrafelvétele. Ezért hát semmiképp sem véletlen, hogy Itáliában a termékenység súlyaránya nem új alkotások felé billen, hanem régi, a weimari idő alatt, sőt előtt megkezdett töredékek: az *Iphigenia*, az *Egmont*, a *Tasso* és a *Faust* befejezésére.

Mindezek közül csak a *Faust*ot nem fejezte be. Ismét nem véletlenül. A fiatalkori töredéken végzett munka radikális világnézeti fordulatról tanúskodik, de még nem mutatja világosan, képes lesz-e Goethe ezt a fordulatot végigvinni. Az *Erdő és barlang*-jelenet, valamint a Faust és Mefisztó közötti dialógus első töredéke már egészen tisztán sejteti a fordulat irányát: a későbbi világköltemény kezdi elnyerni kontúrjait, a *Faust*-tervezet már-már túlnő az *Ős-Faust* tragikumán. Ez, mint később látni fogjuk, nem jelenti a tragikum felületes tagadását. Goethe életműve legalább ugyanannyi mély tragédiát tartalmaz, mint más nagy költőké (az *Egmont* és a *Tasso* is épp ebben az időben nyeri el végleges formáját). De a tragikum Goethe szemében többé már nem végső elv: olyan világfejlődés lebeg szeme előtt, amely az egyes tragédiák felett győzelmesen vonul tovább.

Ez a fordulat legvilágosabban az *Erdő és barlang* című új jelenetben mutatkozik meg. (Nagyon jellemző arra az átmeneti állapotra, amelyben Goethe akkortájt volt, hogy a Margit-tragédiának ez a döntő jelenete az 1790-es töredékben még tisztán véletlenszerű, a tragédia pszichológiai lefolyását zavaró helyet kap. Csak 1808-ban válik változtatás nélkül, de a megfelelő helyen,

világnézeti és emberi-drámai fordulóponttá.) Itt csak a tisztán világnézeti oldallal kell foglalkoznunk. Faust kimenekül a természetbe, és a Föld Szelleméhez intézett kérdésére ezúttal egészen más feleletet kap. Faust szavai Goethe új természetfeldolgozását tükrözik, amelyet Weimarban szerzett, Itáliában továbbfejlesztett és elmélyített. Ezek a szavak közvetlenül a Föld Szellemére vonatkoznak, az *Ős-Faust*ban való első tragikus találkozásuk közvetlen filozófiai és költői folytatása és túlhaladása:

*„Erhabener Geist, du gabst mir, gabst mir alles,*
*Worum ich bat. Du hast mir nicht umsonst*
*Dein Angesicht im Feuer zugewendet.*
*Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,*
*Kraft, sie zu fühlen, zu geniessen. Nicht*
*Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,*
*Vergönnest mir in ihre tiefe Brust*
*Wie in den Busen eines Freunds zu schaunen.**

Ezzel megtörtént az első lépés abban az irányban, amely a *Faust* világkölteménnyé való átalakítására vezetett, azzá, amilyen most. De Itáliában és a rögtön rákövetkező weimari időben Goethe még távolról sem volt képes arra, hogy levonja új világérzésének minden következményét, azt költőileg és filozófiailag a természet és az emberi élet minden jelenségére alkalmazza. Ehhez egyrészt a francia forradalom kitörésétől Napóleon bukásáig lezajlott európai politikai átalakulások élménye volt szükséges, másrészt a tudatos csatlakozás a Németországban keletkezőben levő új dialektikus filozófiához.

Itáliából való visszatérése után Goethe látszólag ellenkező úton halad, politikailag és filozófiailag egyaránt szó szerint iszonyodik a francia forradalomtól; hangsúlyozza, sőt gyakran túlhangsúlyozza saját természetkutatásának tisztán empirikus jellegét, távol akarja tartani magát a filozófiai általánosítás minden befolyásától. Érthető, hogy ebben az átmeneti állapotban a *Faust*, a világköltemény nem vívhatta ki beteljesült alakját: az 1790-es *Töredék* bizonyos érte-

* Nemes szellem, mindent megadtál,
amire kértelek. Arcod felém
a tüzből nem hiába fordította.
Országul adtad a gazdag természetet,
s adtál érző és élvező erőt.
Nem hidegen bámész látogató
vagyok körében, beleláthatok
titkos mélyére, mint barát szivébe.
(Sárközi György fordítása)

lemben még töredékesebb, mint az *Ős-Faust*. Tartalmaz ugyan, mint megmutattuk, egyes fontos jeleneteket, amelyek a továbbfejlődés irányába mutatnak, anélkül azonban, hogy ezeknek az új mozzanatoknak filozófiai és költői jelentőségét Goethének sikerült volna a maguk következményeiben megmutatnia. Másrészt az *Ős-Faust*ban uralkodó tiszta tragikum kezdődő leküzdésének érzetében Goethe a Margit-tragédia zárójeleneteit elhagyja: a *Töredék* a Margit-tragédia kellős közepén szakad félbe, anélkül, hogy azt költőileg szervesen lezárná.

A valóság nagyon hamar megmutatja, hogy azok a felületi tünetek, amelyekben Goethe új fejlődésszakasza külsőleg megnyilvánul, nem egyebek puszta látszatnál, és elfedik a döntő, főként föld alatti áramlatokat. Azokról a változásokról, amelyek Goethének a francia forradalom iránti álláspontját jellemzik, itt nem beszélhetünk részletesen; ismét csak néhány döntő mozzanat kiemelésére kell szorítkoznunk. Fontos itt mindenekelőtt az, hogy Goethe első nagy megrendülése nem a francia forradalomból magából, hanem a nyakék-botrányból (1785) indult ki, mely Goethe előtt felfedte a legfelső francia uralkodó réteg mély korrumpáltságát, az egész rezsim aláaknázott mivoltát. Általánosan ismert dolog, hogy Goethe a francia forradalom plebejus tendenciáival szemben elutasító magatartást tanúsított. Ugyancsak ismeretes azonban az is, hogy már Valmy ágyúzásakor (1792) tisztán felismerte: a világtörténelem új korszaka kezdődött ott. És néhány évvel később a francia forradalomból kialakuló új polgári társadalomra és államra egyre növekvő rokonszenvvel kezd tekinteni; e rokonszenv csúcspontját a Napóleon-iránti tiszteletben érte el, abban, hogy Goethe Napóleon oldalára állott, és szembefordult korának Németországával. Goethe elutasítása tehát csak a forradalom megvalósítása során alkalmazott plebejus módszerekre, bizonyos plebejus követelésekre vonatkozik; a francia forradalom lényeges társadalmi tartalmát viszont fokozódó mértékben helyeselte. Jellemző, amit Goethe Mefisztóval mondat (egy későbbi kihagyott töredékben):

*„Bestünde nur die Weisheit mit der Jugend*
*Und Republiken ohne Tugend,*
*So wär die Welt dem Höchsten Ziele nah."**

(Hogy itt „erényen" a forradalom robespierre-i szakasza értendő, az aligha szorul kommentárra.)

Még inkább látszatszerűek Goethénél az olaszországi utat követő filozófia-

* Létezne csak a bölcsesség együtt az ifjúsággal, és a köztársaság erény nélkül, úgy a világ legmagasabb céljához közel volna.

ellenes tendenciák. Nagyon hamar, Schillerrel való barátsága korszakában megkezdődött Goethe intenzív számvetésének periódusa a klasszikus német filozófiával, éppen e filozófia döntő fejlődésszaka idején. Fichte és a fiatal Schelling fellépésének, Schiller esztétikai írásainak keletkezési kora ez, a német filozófia kezdődő átmenetének kora, mely Kant és Fichte szubjektív idealizmusától Schelling és Hegel objektív idealizmusához vezetett, vagyis az idealista dialektika kialakulásának időszaka. Goethe sohasem csatlakozik teljes mértékben e filozófia valamelyik irányzatához, de mély rokonszenvvel viseltetik a fiatal Schelling természetfilozófiai törekvései iránt, és későbbi gondolkodásában messzemenő párhuzamosságot mutat Hegel objektív dialektikájával.

Hogy az olaszországi utat követő filozófiaellenes tendenciák mennyire csupán felületi jelenségek, mennyire pusztán látszólagosak voltak, azt legvilágosabban az 1790-es *Faust*-töredékek irodalmi hatása mutatja. Irodalmi körökben meglehetősen hűvösen fogadták: a neves filológus, Heyne, Wieland, Schiller ifjúkori barátja, Huber, filozófiai foglalatosságát megelőző korszakában maga Schiller is bírálóan és tartózkodva nyilatkozott róla. Ezzel szemben a klasszikus német filozófia minden jelentős képviselője, Fichte, Schelling és Hegel lelkesedéssel fogadta a *Töredéket*, és jelentőségét, mint világköltemányét, azonnal felismerte. És a hatás semmiképp sem szorítkozott pusztán a filozófiai átalakulás irányító csúcsaira, ellenkezőleg: egészen áthatotta az ifjúságának azt a részét, amely e mozgalomhoz csatlakozott. 1806-ban Goethe beszélgetést folytatott Ludennel, a történésszel, s ez diákkora filozófus ifjúságának a *Faust*-töredékkel kapcsolatos hangulatáról beszélt neki. Eszerint Fichte és Schelling tanítványai így beszéltek:

„Ebben a tragédiában, ha egykor befejezve jelenik meg, az egész világtörténelem szellemét leljük majd fel ábrázolt formában; igaz képe lesz az emberiség életének, múltat, jelent és jövőt átfogó. A *Faust*ban az emberiség van eszményítve; Faust az emberiség képviselője."

A *Faust*-töredéket Dantéra való célzással *Divina tragediá*nak nevezték.

A tragédiának ebben a visszhangjában, melyre a filozófiai mozgalom képviselőinél talált, világosan felismerhető a találkozás magának Goethének a fejlődésével, amint ezt a fejlődést az imént vázoltuk. Most, amikor Goethe ezt követően tudatosan fordul a filozófia felé, meg kell ismételnünk, hogy a keletkezőben levő rendszerek közül egyikhez sem csatlakozott feltétlenül, ezzel szemben elfogadta az új objektív dialektika egyetemes folyamatának termékenyítő hatását. Nem véletlen, hogy ez az átmenet ugyanakkor magával hozza a végleges szakítást fiatalkori tendenciáival és azoknak gondolati és irodalmi képviselőivel, mindenekelőtt Herderrel. Ez a szakítás azonban csak a német

felvilágosodás késői szakaszának bizonyos specifikus tendenciáira vonatkozik. A felvilágosodás ideológiájával Goethe sohasem szakított. Filozófiája a felvilágosodás gondolkodásának átnövése a dialektikába, miközben sokkal épebben őrzi meg a felvilágosodás örökségét, mint akár maga Hegel; a Schelling-féle radikális szakítás Goethétől teljes mértékben távol áll.

Goethe tehát a 18. századi ideológia 19. századba való „átirányításának" eleven hídja, egy személyben összpontosult szerve. Ebben van világnézeti helyzetének egyedülálló volta: Montesquieu és Voltaire, Diderot és Rousseau hagyománya sohasem sorvad el benne (a materializmus felé tartó tendenciákat is ideértve), de végső fejlődése egészen Hegel és Balzac világába nyúlik át, és helyenkint az utópisták gondolatkörét is súrolja.

A filozófiai átalakulás tudatosodása teremti meg az ideológiai alapot a *Faust* első részének befejezéséhez. (1806-ban, kiadva 1808-ban). Ami a *Töredék*ben csak utalás volt, az itt megformált valósággá vált. Goethe kidolgozza a Faust és Mefisztó közötti első nagy beszélgetéseket, és csak ezáltal helyezi Mefisztónak a Margit-tragédiában játszott szerepét helyes megvilágításba: a Margit-tragédia többé már nem középpont, hanem csupán egy – noha döntő jelentőségű – tragikus szakasz Faust életútján, az emberiség fejlődésének útján. A *Prológus a mennyben* is, mely a jó és gonosz nagy harcát egyetlen ember sorsa fölé emeli, csak ebben a korszakban keletkezik. A *Faust* most lesz csak kifejezetten világköltemménnyé; egy lezáró második rész feltétlen szükségessége – világnézeti-tartalmi és művészi szempontból egyaránt – csak az első résznek ebből a felfogásából és kidolgozásából fakad.

És Goethe valóban már most elkezdi a munkát a második részen. (Főként a Heléna-epizódon dolgozik, de valószínűleg több más részlet is ebben az időben keletkezett.) Ennek ellenére a második rész kidolgozása előtt ismét nagy szünet következik. Csak 1816 körül kezdődik újra a komoly munka a kompozíció részleteinek kibontásán és a tényleges kidolgozáson, amely azonban csak Goethe legutolsó éveiben fejeződik be. Távolról sem véletlen, hogy a költeménynek azok a részei, amelyek politikailag, társadalmilag és történelmileg a *Götz* világával érintkeznek (a második rész első és negyedik felvonása), végső fogalmazásukat legutoljára kapják meg. Goethének itt kellett a legsúlyosabb belső harcokat megvívnia, hogy a történelemről alkotott nézeteit végérvényesen tisztázza. Az egész mű befejezése már régóta tisztán állott szemei előtt, és lényegében sokkal hamarabb készen volt; hasonlóképpen Faust kerülőútja az antikvitás felújításán át.

Az idős Goethe a második rész cselekményének értelmét úgy fogalmazta meg, hogy az „a tett élvezete és az oktatás élvezete" az első rész „élet élvezetével" szemben. Hogy azonban a két előbbi szempontot gondolatilag és köl-

tőileg világosan ragadhassa meg, ahhoz a francia forradalomtól a restaurációig terjedő egész történelmi korszak végérvényes áttekintése volt szükséges, valamint az, hogy kibontakozzék a kapitalista fejlődés következményeinek perspektívája. Mert a fiatalkori történelemfelfogás, melynek költői kifejezése a *Götz von Berlichingen*, csak ebből a távlatból volt véglegesen leküzdhető. A *Faust* második részének politikai társadalmi elemei, mint már több ízben mondtuk, ugyanazt a világot ábrázolják, mint a fiatalkori mű. De a történelemfelfogás és a történelmi perspektíva teljesen megváltozott. És ennek megfelelően a történelmi tabló túlnő a szűk német kereteken, anélkül persze, hogy feladná sajátosan német jellegét: Goethe itt már nemcsak a német feudalizmus különleges bomlási jelenségeit bírálja, hanem mély és átfogó képet ad a feudalizmus bomlásáról, az udvari élet rothadásáról, egyszersmind felmutatván azokat az erőket, melyek azt ténylegesen szétrobbantják: a termelőerők kapitalista fejlődését. Ezért Goethe joggal mondhatja Eckermann-nak, hogy a második rész alapkoncepciója is meglehetősen régi. „Hogy azonban – teszi hozzá – most [1829] írom, miután a világ dolgait illetően annyival tisztábban látok, talán hasznára lesz a dolognak."

## AZ EMBERI NEM DRÁMÁJA

Az 1790-es *Töredék*ben van egy dialógus Faust és Mefisztó között, mely Faustnak a következő, az egész mű újjáfogalmazása szempontjából programadó szavaival kezdődik:

*„Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,*
*Will ich in meinem innern Selbst geniessen,*
*Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,*
*Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,*
*Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,*
*Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern."**

* s mi az emberiség egyforma sorsa,
átélni legbelül én is kívánom.
Szeretném mélyét-magasát bejárni,
jaját és kacaját magamba zárni,
tulajdon énem igy énjévé többszörözni,
s mint ő maga, legvégül összetörni.
(Sárközi György fordítása)

Azt a sajátos kérdésfeltevést, amely a *Faust*ot egyedülálló világköltemménnyé emelte, világosan mondja ki itt Goethe: a középpontban egy individuum áll, akinek élményei, akinek sorsa és fejlődése egyszersmind az egész emberi nem előhaladását és sorsát képviselik.

Ezt a megállapítást azonban még bizonyos szempontból konkretizálni kell. Mert a költészet minden igaz, mélyen és tipikusan megformált figurájának problémaköre az egész emberiség problémaköréig ágazik el. Ezt azonban a művészi alak lényének csupán egyik oldalára érvényes, csak legmagasabb költői kibontakozásának kifejezéseként, csak az egész mű horizontszerű általánosításaként. Hogy valóban művészileg ábrázolt ember legyen, ahhoz éppen minden irodalmi figurának sajátossá, különössé kell válnia, az általánosság csak átdereng rajta. Másrészt: minden pedáns enciklopedikus törekvés az egész világ, az egész világfolyamat ábrázolására szétrombolja az alakok és helyzetek költői elevenségét. Ez olyan nagy költőnél is megtörténik, mint amilyen Milton, s Klopstocknál még inkább. Dante viszont a folyamat egységét, az objektív valóság hierarchiáját csak az énalak és vezetői, Vergilius és Beatrice szubjektív hangulataiban és reflexióiban formálja meg: az ábrázolt világ eleven gazdagságát, emberi mozgalmasságát, benső drámaiságát a Dante előtt elvonuló sok száz egyes konkrét alak fejezi ki.

A *Faust*-tragédia koncepciójával szemben, az „isteni" és „emberi komédia" – minden századok-meghatározta ellentét ellenére – egymás mellé kerül.

Ugyanis Faust Odüszeiájának – a kárhozattól a megváltásig – úgy, amint van, az a rendeltetése, hogy magának az emberiség fejlődésének rövidített útját ábrázolja, anélkül, hogy eközben a hős individualitását, történelmileg és emberileg konkrét mivoltát feladná, anélkül, hogy útjának egyes szakaszait gondolatilag elvont általánossággá desztillálná.

Ez a koncepció kiemeli a *Faust*ot a többi nagy epikai és drámai mesterműi sorából, ez teszi „inkommenzurábilis alkotássá". De – látszólag paradox, valójában nagyon természetes módon – csak innen juthatunk el kompozíciója rejtett összefüggéseinek megértéséhez, csak ebből kiindulva fedhetjük fel a költemény történelmi gyökereit.

Goethe *Faust*ja és Hegel *A szellem fenomenológiája*, mint Németország klasszikus korszakának legnagyobb művészi, illetőleg gondolkodói teljesítménye, szervesen összetartoznak. (Mint érdekességet, meg kell jegyeznünk, hogy a *Fenomenológiát* Hegel a *Faust* első részével csaknem egyidejűleg, 1807-ben fejezte be.) Engels Hegel művének számunkra lényeges módszertani oldalát úgy jellemzi, mint a „szellem embriológiájának és paleontológiájának párhuzamos menetét", mint az egyéni tudat fejlődését a maga különböző fokozatain át, és ezt kell felfogni, „mint azoknak a fokozatoknak lerövidített

reprodukcióját, amelyeken az emberiség tudata történelmileg keresztülment".

De Hegel *Fenomenológiája* csak e szellemi törekvések legpregnánsabb, a kor minden tendenciáját összefoglaló, legmagasabb szintű terméke. Azok az áramlatok, amelyek ide vezetnek, már sokkal korábban kivehetők. Herder *Eszmék* című műve jelentette az első nekirugaszkodást ebbe az irányba, csakhogy Herder szükségszerűen kudarcot vallott a dialektika problémáival szembeni értetlensége következtében. Az idealista dialektika fejlődésében már Kantnál és Fichténél felbukkan csíraformában az individuumban lerövidítve jelentkező történelem gondolata, Schelling a természet és társadalom történelmi folyamatát már a „szellem Odüsszeiája"-ként fogja fel, mint a szellem hazatérését önmagához, és az egyes fokozatokat, amelyeken a filozófiai gondolkodás menete a világ érzékelésétől annak teljes értékű megismeréséig keresztüllépdel, úgy tekinti, mint önálló korszakokat.

Mindezek a tendenciák azonban valóban csak csírájukban vannak meg, és igazi beteljesüléshez, módszertanilag következetes kidolgozáshoz csak Hegel *Fenomenológiájában* jutnak el. Ebben a műben három összefüggő történelemkoncepció keresztezi és hatja át egymást: először az egyes ember történelmi felemelkedése a világ egyszerű érzékelésétől annak teljes filozófiai megismeréséig; másodszor az emberiség történelmi felemelkedése önnön legprimitívebb kezdeteitől a Hegel jelenkorának kulturális magaslatára: a nagy francia forradalomig, és annak túlhaladásáig, amelyet Napóleon hajt végre és az a polgári társadalom, mely e földrengés nyomán lép a színtérre. És végül, harmadszor, ez az egész történelmi fejlődés Hegel felfogásában magának az embernek a műve: az ember maga teremti magát munkája által. Marx e mű nagyságának sajátos jegyeként különösen kiemeli, hogy Hegel „megragadja a *munka* lényegét és a tárgyias embert, az igaz, mert valóságos embert, mint a *saját munkájának* eredményét fogja fel".

Ez a folyamat Marx szerint csak úgy lehetséges, hogy az ember „valóban kibontakoztatja összes nembeli erőit". Itt egyszersmind megkapjuk – a filozófiai általánosság nyelvén – a *Faust* problémájának megfogalmazását. Hogyan jönnek létre az egyes emberben az emberi nem erői, hogyan fejlődnek, milyen akadályokat küzdenek le, miként alakul történelmi sorsuk, hogyan hat az emberre a természetileg és történelmileg-társadalmilag adott világ, mint tőle független valóság, mint ismeri fel az ember ebben a világban saját önteremtő tevékenységének termékét vagy (a természet esetében) tárgyát, hol van ennek az útnak a kiindulópontja és hova vezet; ez a *Faust* témája.

Természetesen az ábrázolt folyamat közvetlenül látható hordozója Goethénél az individuum, még inkább, mint Hegelnél. Hegel szemében az egyedi

tudat a nem fejlődésének rövidített tükörképe; ezért a fejlődés útjának egyes szakaszai nála gondolatilag pregnáns, egyénileg jellemzett „tudat-alakokban" testesülnek meg. Ha azonban a nem sorsának rövidített formában kell megjelennie az egyéni fejlődésben, akkor a lerövidítve ábrázolt nembeli fejlődés kategóriáinak és szakaszainak gondolati sorrendje nem követheti az abszolút filozófia objektív logikai egymásutánját és belső elkülönülését. A feladat megoldásához a kategoriális sorrendet fel kell bontani, és azt újjal kell helyettesíteni, olyannal, amelyet az egyéni tudat fejlődése szab meg. Habár ebben a művészetben a normális logikai gondolkodás önkényességét mégis fel kell ismernünk, a személyiség fejlődésének saját logikájában az új rendet, az egésznek (a nemnek) az egyesbe összevont tükröződését, e torznak tűnő visszatükrözés belső szükségszerűségét ebben a lerövidített formában.

Az, ami a „tudat-alakok" táncát összezilálja *A szellem fenomenológiájá*ban, ahol a diderot-i Rameau-ra a párizsi terror következik, hogy ezt meg Antigone váltsa fel, kitisztul, ha ebből a szempontból, a rövidítés logikájából kiindulva nézzük, és az egyes konkrét szakaszokban a szigorú rendező elvet felismerjük.

Ilyen a *Faust* szerkezeti felépítése is. Goethe mindig védekezett az ellen, hogy a *Faust*ban valamiféle „eszmét" akart volna kifejezni. Goethe ilyenfajta kijelentései csak látszólag mondanak ellent a tisztán empirikus beállítottsággal szembeni elutasításának. Ha például Luden, a történész az 1790-es *Töredék* minden filozófiai magyarázatát elutasította, mert szerinte csak az egyes részleteket kell figyelembe venni, Goethe – éppen ellentétesen – a filozófusok törekvéseire mutatott rá, akik művének gondolati középpontját igyekeztek megtalálni. „De ugyan mi keltette fel ezt az igényt? Kétségkívül mégiscsak maga a *Töredék*. Az egyes részlet, ami az Ön szemében elégségesnek tűnik, másokat nem elégített ki, és a könyvecskét mégsem vetették el, hanem megtartották, vagy újra meg újra kézbe vették. Kell hát valaminek lennie a könyvecskében, és kell hogy valami végigvonuljon rajta, ami a középpontra utal, az eszmére, amely minden részletben és alakban előbukkan." Goethe itt világosan megrajzolja, mit ismer el a maga költői eszméjének: egy láthatatlan középpontot, amelyben világfelfogásának alapvető problémája összesűrűsödik, ahonnan anélkül, hogy e középpontot kifejezetten alakba öntené vagy akár csak gondolatilag is kifejezésre juttatná, valamennyi rész összefüggése áttekinthetővé és érthetővé válik, eléri a nem általánosságát, de az egyénítés közvetlen érzékletességét mégsem veszti el.

Goethe kompozíciójának belső igazsága: az egyén és a nem fejlődésproblémáinak – nem mechanikus, nem sematikus – egybeesése. Goethe, a költő, Faustból mint egyénből indul ki, és a mű minden lépését az egyéni fejlődésnek

kell hitelesítenie, különben az egyedi személy egysége szerteszakad. De a dialektikus folyamat az egyes fejlődési stádiumokon belül, e szakaszok egymásutánja, a fölösleges vagy túlontúl evidens közbülső stádiumok átugrása, az egész bonyolult dialektikus fejlődésvonal már meghaladja az individuum szintjét, és igazságát magának a nemnek történelmi-társadalmi, antropológiai fejlődésében hordja.

Az egyén és a nem kettős egységéből – amelyet a művész teljes és szerves egységgé olvaszt – származik a cselekmény fantasztikuma. A cselekmény egésze helyenként mozdulatlanul áll, ott ahol az egyén türelmetlenül rázza az alantas jelen börtönrácsait; hétmérföldes csizmával száguld viszont, ha a nem fejlődése egy ugrást hajt végre. Így a *Faust*ban is ugyanazt a fantasztikusan ugrásszerű, szubjektív-objektív időt és időbeli egymásutánt éljük meg, mint *A szellem fenomenológiájá*ban. Ez tudatos is Goethénél, a Heléna-töredék kiadásakor (1826) azt írja Wilhelm von Humboldt-nak: „Időnkint továbbdolgoztam rajta, de a kis darab csak az idők teljességében záródhat le, mert hát most teljes 3000 esztendő játszódik le benne. Trója pusztulásától Missolunghi bevételéig. Ezt is felfoghatjuk úgy, mint magasabb értelemben vett időegységet; a hely és cselekmény egységét azonban a szokásos értelemben is tekintetbe vettem."

Ez a fantasztikum éppen Goethe realizmusában gyökeredzik. Goethe sohasem fokozta túl a nembeliséget, sohasem tűri, hogy az önálló ténnyé merevedjen az individuummal szemben, sem pedig, hogy az egyes alakok különös mivoltát elfedje. Az emberi nem valóságos létét Goethe józanul és realizmussal szemléli. Azt mondja: „Az eszes világot úgy kell tekintenünk, mint valami nagy, halhatatlan individuumot, mely feltartózhatatlanul érvényesíti a szükségszerűt, és ezáltal úrrá lesz még a véletlenen is." És éppen abban az időben, mikor a *Faust*on dolgozik, írja Schillernek, hogy „a természet azért kimeríthetetlen, mert egyetlen ember fel nem foghatja, jóllehet az egész emberiség bizonyára fel tudná fogni." A nembeliség fantasztikuma, mely ezen a világnézeti alapon keletkezik, arra szolgál, hogy reális, de minden naturalista aprólékosságtól megszabadított miliőt teremtsen, amelyben a fantasztikus helyzet és az általa nyomatékosított egyéni jellemek mintegy önmaguktól emelik a problémát a nembeliség magaslatára és tipikus légkörébe.

Így az emberi nem költői *Fenomenológiájá*nak menete Faust individuális tudatában és sorsában szabaddá, mozgalmassá válik, távol áll mindenfajta logikától, a „teljesség" pedáns igényétől, kötetlen és romantikusan csapongó, balladaszerűen ugrik át közbeeső fokokat, ugyanakkor azonban mély történelmi és társadalmi szükségszerűség rejlik útja mögött, és éppen azért igaz emberileg: egyaránt magába öleli az individuumot és a nemet.

Goethe a *Faust*ot tragédiának nevezi. Valójában több annál: egyidejű tételezése és feloldása a tragikumnak. Faust egyéni sorsa több tragédiát is átfog (Földszellem, Margit, Heléna, a befejezés), de a nem fejlődése szempontjából mindegyikük csak átmeneti állapot. Az érett Goethének ezt a viszonyát a tragikumhoz gyakran félreértik – olykor még ő maga is. Schillernek írja egy alkalommal, hogy a tragédia „patologikus érdeklődést" tételez fel és, mint írja, meg van győződve róla, hogy őt a tragikus ábrázolás „puszta kísérlete is elpusztítaná". Schiller ebben az esetben Goethe lényét helyesebben értelmezi, mint az maga. „Valamennyi költeményében – írja – megtalálom mindazt a tragikus erőt és mélységet, amely egy tökéletes szomorújátékhoz elegendő volna; a *Wilhelm Meister*ben, ami az érzéseket illeti, több tragédia is rejlik." És összefoglalólag azt mondja, ha Goethe nem képes tragédiát írni, „úgy ennek oka bizonyára nem a költői követelményekben rejlik". Évtizedekkel később, a második rész befejezésekor Goethe már sokkal tisztábban látja a tragikumhoz való viszonyát. Zelternek azt írja, hogy „a kiengesztelhetetlen egészen abszurdnak tűnik" számára, és hogy ezért „a tisztán tragikus eset nem érdekli".

Ez a megjegyzés már tudatosan rögzíti a világköltemény filozófiai „színhelyét". Goethe egyaránt távol áll a 19. század álmélységétől, egyoldalú peszszimizmusától (amely olykor a pántragizmus címtábláját viseli) és ugyanezen időszak liberális irodalmának és filozófiájának lapos optimizmusától, mely a tragikum szükségszerűségét általában tagadja, vagy legjobb esetben szubjektivizálja azt. Goethe és Hegel kifejezetten a nem és az egyén problémáját látják ennél a komplexumnál. A nem útja nem tragikus, de számtalan objektíve szükségszerű tragédián vezet keresztül.

Goethe és Hegel egyaránt őrzik magukban a felvilágosodásnak azt a meggyőződését, hogy az emberi nem határtalanul tökéletesíthető, ha egyszer a középkori bilincsekből kiszabadul. Ezt a meggyőződést mindketten számtalanszor kimondták. Még egyszer emlékeztetünk Goethe kijelentésére Valmynál és arra e helyre, amelyet Hegel filozófiájában a francia forradalom „nagyszerű pirkadata" foglal el. De a felvilágosodás hite az emberi nem haladásában náluk jelentős mértékben átalakul, és sajátos jelleget kap az átélt történelmi események folytán. A francia forradalomból kibontakozó kapitalista társadalom konkrét ellentmondásai náluk világfelfogásuk, a világról kialakított koncepciójuk középpontjába nyomulnak. Ezeket az ellentmondásokat nem akarják sem elkenni, sem tompítani, arra sem hajlandók, hogy jellegüket a történelem végső elvéül elismerjék. Így felverekszik magukat az emberiség haladásával szemben elfoglalt legmagasabb *polgári* álláspont szintjére, és csak az utópista szocialisták, mint például Fourier, számára nyílik meg a lehetőség

egy más, magasabb szintű felfogás kialakítására a szocializmus előtti, különösen a kapitalista kor ellentmondásaival szemben.

Ez a felfogás határozza meg Goethénél és Hegelnél az egyén és a nem sorsának különböző felfogását. Az elsővel szemben mindketten nagyvonalúan mentesek az érzelgősségtől. Goethe egy alkalommal azt mondja Eckermannnak (ez a kiegészítő, másik oldal az imént idézett Zelter-levélhez): „*Az embert ismét le kell rombolni!* Minden rendkívüli embernek van bizonyos küldetése, amelyet betölteni elhivatott. Ha ezt teljesítette, úgy ebben az alakban a földön nincs rá többé szükség . . ." Ugyanezt a gondolatot Hegel történelemfilozófiájában így fejezi ki: „Az egyediségnek megvan a maga érdeke a világtörténelemben; véges dolog, s mint ilyen, el kell hogy pusztuljon. Az egyediség az, ami folytonosan pusztul az egymás elleni harcban s amelyből egy rész tönkremegy. De az egyediség harcából, pusztulásából ered az általánosság." Így Goethénél is, Hegelnél is az emberi nem feltartózhatatlan haladása egyéni tragédiák láncolatából származik; az individuum mikrokozmoszában jelentkező tragédiák a nem makrokozmoszában érvényesülő feltartózhatatlan haladás megnyilatkozási formái: ez a közös filozófiai mozzanat a *Faust*ban és *A szellem fenomenológiájá*ban.

Az egyén és a nem közötti sajátos kölcsönhatás művészi ábrázolásából keletkezik a balladaszerű fantasztikum, mint ennek az ellentmondásos egységnek méltó költői kifejezőeszköze. Ezt a legtöbb magyarázó tartalmilag is, formailag is félreértette, mindenekelőtt F. Th. Vischer, aki – igazi kantiánus módon – olyan átmenetekre és fejlődésszakaszokra, amelyek a nem szempontjából szemlélve szükségképpen felette állnak egy ilyen szintnek, állandóan a tisztán egyéni morál mértékét alkalmazza. Így kifogásolja a második rész kezdetét, ahol Ariel és a tündérek a természet erkölcsön túli mivoltát és az emberi fejlődés természetes menetét szimbolizálva, segítik Faustot, hogy túljusson a Margit-tragédián.

*„Ob er heilig, ob er böse,*
*Jammert sie den Unglücksmann."**

Vischer itt Faust bűnbánatának ábrázolását hiányolja. Pedig ezt Goethe a Margit-tragédia folyamán nagy erővel ábrázolta ismételten is: a *Borús nap*jelenetben; Faust kísérletében, hogy Margitot megmentse; e kísérlet meghiú-

* Mert legyen szent vagy haramja,
szánják azt, kit sujt a sors.
(Kálnoky László fordítása)

sulásában, ahol a kudarc tetőpontja Faust kétségbeesett felkiáltása: „Ó, bár sose születtem volna!"

Hasonlóképpen azt sem veszi észre Vischer, hogy a Margit-tragédia csupán az „életélvezés", a „kis világ" szakaszának tragikus ellentmondásait tetőzi be; nem veszi észre, hogy éppen a nembeli fejlődés szükségszerűsége követeli meg a túlhaladást *ezen az egész „világon"*. A túlhaladás nemcsak Margit, Faust számára is tragikus (amiről később részletesen fogunk beszélni), a nem sorsa szempontjából azonban – mely ügyet sem vet az egyéni tragédiákra – a továbbhaladásnak éppen ez a fajtája szükséges. És ebben a szükségszerűségben rejlik, hogy Faust tragédiája mélyebb a pusztán individuális erkölcsi megbánás tragédiájánál, ahogyan azt Goethe Weislingenben, Clavigóban stb. ábrázolta; Vischer ellenvetése Faustot lehúzná Weislingen szintjére.

Nagyon is következetes tehát, hogy a „nagy világ", a „tett és az alkotás élvezetének" ábrázolása Ariel és a tündérek fantasztikus jelenetével indul, amelyben a nem egyén feletti, erkölcs feletti túlemelkedése az egyedi sorson, nagy egyértelműséggel kap hangot. (Érdekes, hogy Goethe első vázlataiban még felmerülnek individuális-morális problémák, ezeket azonban a munka folyamán kiküszöböli.)

A *Faust* fantasztikus ábrázolásmódja azonfelül még *történelmi* is. Éspedig nagyon tág és szabad értelemben: a népmonda történetisége ez, amely még legvakmerőbb tárgyi valószínűtlenségeiben sem hagyja el soha a történelem reális talaját, mely a történelem lényeges meghatározó elemeit csak éppen lírailag, patetikusan vagy szatirikusan felnagyítja, de ezzel a kor igazi koloritját nem törli le soha. Goethe költői munkája, bármennyire eltávolodik is az egyes részletekben a mondától, annak sok hagyományos mozzanatát önnön ellentétébe fordítva át, mégiscsak folytatja a nép munkáját, melyet az ezen a nagy, a nép sorsát megtestesítő alakon végzett; nyomatékosítja a mondateremtő történelmi népfantáziát, átmenti a költészetbe és megörökíti. Mert Goethe változtatásai többnyire a monda megtisztítását jelentik az ortodox-luteránus torzításoktól, a belékerült salaktól. Ezért nemcsak a dráma reális személyei, mint Wagner, Valentin stb. itatódtak át mély történelmi valósággá, hanem Mefisztó is, a 16. század gótikus kísértete:

*„Im Nebelalter jung geworden,*
*Im Wust vom Rittertum und Pfäfferei . . ."**

* Ki a köd korszakában serdültél fel, lovagság és papság zürzavarában . . .

A történelmi fantasztikumoknak azonban a „kis" és a „nagy világban" más és más funkciója van. Goethe világosan nyilatkozott az első és második rész közötti stíluskülönbségről Eckermann-nak: „Az első rész majdnem teljesen szubjektív, itt minden egy jóslat elfogult, szenvedélyes egyéniségtől származott . . . A második részben azonban majdnem semmi szubjektív elem nincsen; itt egy magasabb, tágabb, derültebb, szenvedélymentesebb világ jelenik meg . . ."

Az első részben – Mefisztó szerepe ellenére – a valóság teljesen zárt, történelmileg igaz világ áll előttünk, amelybe, elég világosan elkülönülve, belejátszik a fantasztikum, részben külön, fantasztikus elemekre alapozott jelenetekben (Boszorkánykonyha, Walpurgis-éj), részben a realista zsánerképek kísérteties átalakulása folytán (Auerbach pincéje). De az alapot a német 16. század realista ábrázolása adja, akár a *Götz*ben, csak zaklatottabban, drámaibb módon, költőileg emelkedettebben.

A „nagy világ" goethei objektivitása a realizmusnak ezt a típusát már nem viselheti el. Ettől kezdve már egyedül a lényeges, tipikus meghatározó elemek kerülnek bele az ábrázolásba, csakis ezek. Goethe realizmusa itt olyan ábrázolásra tör, amelyben egy – adott és valóságosnak feltüntetett – miliő reális ellenlábasa lehessen Faust, az egyén cselekedeteinek. Ezért itt – minden *tartalmilag* hiteles történelmi valósághűség ellenére – *mindent* fantasztikum itat át: nincs többé határ reális és kísérteties között: kísérteties valóság áll előttünk.

Ez az ábrázolási mód szoros kapcsolatban áll az objektivitással, a nem sorsának uralkodó jellegével. Az első rész naiv történetisége átcsap a reflektált historizmusba, a közvetlenül történelem az élménnyé vált történelemfilozófiába.

Ez a változás határozza meg azután a felépítést, a hangszínt és a stílust. Az első rész balladaszerű dráma, sok tekintetben a *Sturm und Drang* stílusában, de mindig közvetlenül drámai természetű. A második részben a drámaiság is reflektált. Ez nem azt jelenti, hogy epikává alakul át, mert a 16. század széthulló feudalizmusa (Götz korszaka) drámaian mozgalmas jelenként lép elénk, mint szemünk láttára tevékenykedő emberek komplexuma, nem pedig a jelenlevő elbeszélő beszámolója valami elmúlt eseményről vagy korról. De a későbbi fejlődés (Goethe jelene) átvilágítja a 16. század költőileg felidézett jelenét, és áttetszővé teszi. Nem mintha a költő belevinné saját korának társadalmi kategóriáit és érzéseit; de a feudalizmus felbomlása, mely csak a továbbhaladó történelem álláspontjáról látható, már nyíltan tárja fel saját kísértetiességét: a közvetlenül ábrázolt jelen tehát a történelmileg helyesen látott Götz-korszak jelene. Ezt most már nem a lázadó lovagvilág álláspontjáról szemléli

Goethe, hanem tág, történelmi perspektívából, amelyben a goethei ifjúkor kedvenc hősei is a bomlás tüneteiként jelentkeznek, kísértetek ők is kísértetek között. Az ábrázolt jelen idő a maga igényében így olyan meghatározó vonásokat tár napvilágra, amelyek önmagukban véve ugyan már akkor is léteztek, amelyeket azonban csak a későbbi történelem tett számunkra láthatóvá, és világított meg. Ezért a második rész történelmi alapzata (első és negyedik felvonás) nem más, mint groteszk haláltánc, amelyben – akár a régi haláltáncokban – nem puszta egyének, hanem társadalmi típusok lépnek fel, olyan haláltánc, amelyben maguk az emberek is kísértetként jelennek meg, úgyhogy Mefisztó teljes joggal mondhatja:

*„Hier braucht es, dächt' ich, keine Zauberworte,*
*Die Geister finden sich von selbst zum Orte."**

Az anyag szétosztása két felvonásra szintén nem véletlen, nem is csupán technikailag meghatározott elképzelés. Inkább a széthulló középkor történelemfilozófiai ritmusáról, társadalmi-emberi tartalmáról van itt szó. Az első felvonásban ezt a kísértetvilágot, amellyel aztán Goethe a harmadikban a lovagiasságot, az új költészet keletkezésének, az individuális szerelem felfedezésének, a nő emberi méltóságának valódi korát állítja szembe, ideológiailag feszíti szét az antikvitás szelleme. A negyedik felvonásban a történelmi valóságának megfelelően jön létre, mint feudális kiváltság védelme alatt álló „intermundium", magában a feudalizmus méhében, annak igazi sírásója: a kapitalizmus.

A feudális keretek ideológiai robbantásának azonban ugyancsak megvan a valóságos gazdasági, Goethe által helyesen megragadott történeti előzménye: a papírpénz feltalálása és bevezetése Mefisztó révén. (Hogy miért ő itt a kezdeményező, és nem maga Faust, mint az a termelőerők kapitalista fejlődésénél történik, arról később részletesen szólunk.) Goethe mély belátása abban nyilvánul meg, hogy a bomló feudalizmus káosza a pénz uralomra jutásával – a papírpénz itt csak látható jelképe a pénznek általában – a gazdasági és társadalmi termelési feltételek átalakulása nélkül csak növekedhet; a pénz uralma csak gyorsíthatja a feudalizmus összeomlását. Az első mámor után még a császár is kénytelen megállapítani a papírpénz hatásáról:

* Itt mellőzhetjük a varázsigéket,
a szellemek maguktól is betérnek.
(Kálnoky László fordítása)

*„Ich merk' es wohl, bei aller Schätze Flor:*
*Wie ihr gewesen, bleibt ihr nach wie vor."**

És a negyedik felvonás a bomlás további, magasabb stádiumát mutatja. Mindenki harcából mindenki ellen, a végét járó középkor polgárháborúiból létrejön a dermedtségnek az az állapota, melyet Németországnak a parasztháború veresége, a harmincéves háború után kellett átélnie – létrejön a kis fejedelmekké emelkedett egykori hűbéresek hatalma, míg a széttépett és alélt nemzetet a császárság csak díszként fogja össze.

E bomlás közepette ragyog fel az antik szépség. Éspedig ismét két ízben: egyszer kísértetiesen, másodszor mint valóság. Heléna megidézését Goethe a mondából vette át, de szellemileg a legmesszebbmenőkig átalakította. A mondában Mefisztó Helénát mint ördögi kísértetet idézi meg; megjelenése és együttélése Fausttal, Faust kicsapongásainak „epikureus" csúcspontját jelenti. A monda Heléna-epizódja tehát, a ránk hagyományozott szövegekben, fontos mozzanata a lutheri reformáció harcának a reneszánsz szelleme ellen. Ezt a viszonyt most Goethe teljesen megfordítja. A reformáció eszméi, az akkori Németországban keletkezőben levő félmisztikus természetfilozófia törekvései a második rész fokán már rég túlhaladott dolgok. Heléna Goethe számára valóban az antikvitás újjászületését jelenti, amely a középkori kísértetvilágot a maga igazi valóságában leplezi le, azt az újjászületést, amelynek fokozatosan emelkedő és erősödő fénye a sötétség birodalmát végleg elűzi.

Ezért nagyon fontos, hogy – a mondával éles ellentétben – Helénát mindkét ízben Faust támasztja életre. Már első alkalommal is, mikor csupán árnyékát szándékoznak megidézni, Mefisztó csak arra képes, hogy tanácsokat osztogasson, és Faust figyelmét felhívja a feladat nehézségeire:

*„Denkst Helenen so leicht hervorzurufen,*
*Wie das Papiergespenst der Gulden?**

Heléna valóságos életre keltésénél Mefisztó tehetetlen néző, és itt Goethe ismételten ironikusan húzza alá, hogy mint középkori kísértetnek, Mefisztónak az antikvitáshoz semmi köze nincs és nem is lehet.

* Látom: kapnátok bár kincsgarmadát,
a régi nótát fujnátok tovább.
(Kálnoky László fordítása)

* nem idézzük fel oly könnyen Helénát,
mint papirszellemét a pénznek.
(Kálnoky László fordítása)

Először tehát Heléna árnyékát idézik meg, éspedig a Párist és Helénát látni kívánó udvari-feudális társaság szórakoztatására. Goethe nagyon világosan kiemeli azt az ellentétet, amely Faust és egész középkori környezete között feszül, Mefisztót is ideértve Helénához való viszonyukban. Heléna megjelenése az utóbbiak számára közömbösen fogadott szórakozás, egy a sok időtöltés közül, amelyet az udvar nyújt: Párist és Helénát az udvari szépségfogalmak szerint bírálgatják: mindkettő „csinos, ha nem is éppen előkelő" megjelenésű – így találják a nézők. Az antikvitás életre keltése a hanyatló abszolutizmus számára nem is jelenthet semmi valóban megtermékenyítőt, nem jelenthet semmiféle új valóságelemet. Ezzel szemben Faust már Heléna árnyékában is a rég várt, emelkedőben levő új valóságot látja:

*Hier fass'ich Fuss! Hier sind es Wirklichkeiten!*
*Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,*
*Das Doppelreich, das grosse, sich bereiten!*
*So fern sie war, wie kann sie näher sein!*
*Ich rette sie, und sie ist doppelt mein . . .*
*Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren.**

Faust kísérlete, hogy Heléna árnyékát birtokába vegye, katasztrófával végződik. Az öntudatát vesztett Faustban csak egyetlen vágy él: eljutni a valóságos Helénához, az életre támadt antik szépséghez. Heléna második megjelenésének az a rendeltetése, hogy ennek a valóságnak – az első jelenés árnyszerűségével ellentétben – eleven alakot adjon.

Ezekben az átmenetekben Goethe nagyon hosszan, a tervezeteket gyakran váltogatva dolgozott, hogy – mint Zelternek írja –: „*Heléna*, azaz a harmadik felvonás, minden erőltetettség nélkül kapcsolódjék az előbbiekhez, és így, megfelelő előkészítés után, többé ne tűnjék fantazmagorikusnak és közbeékeltnek, hanem beilleszkedjék abba a sorrendbe, amelyet az esztétikai ésszerűség megkíván." Mit jelent most már ez az „esztétikai ésszerűség"? Goethe hármas feladatot tűzött ki maga elé. Először azt akarta megmutatni, hogy Helénát, az antik szépséget nem varázsolják, nem bűvészkedik elő, hanem egészen természetes úton jelenik meg; másodszor azt, hogy a jelen élete számára az

* Itt a valóság! Lábam itt vetem meg,
hol szellemem szellemektől se retteg,
és nagy kettős birodalmat teremthet.
Mily messzi volt ő, s ha megmentem én,
még közelébb lesz, s két jogon enyém! . . .
Ki megismerte, nélküle nem élhet.
(Kálnoky László fordítása)

antik szépség a szellemi-emberi fundamentum, a termékenyen újszerű valóságos kiindulópontja, és végül, harmadszor, hogy – ugyanezen okok következtében – Heléna múlt és jelen egyszerre. Így aztán a klasszikus Walpurgis-éj, amelynek során ezek a meghatározások kibontakoznak, nem valami szimbolikus-fantasztikus epizód, mint az első részben a középkori volt, amelyben Mefisztó azt a múló eredményt éri el, hogy Faust figyelmét sivár érzéki kicsapongásokkal eltereli a Margit-tragédiáról; itt már Heléna valóságos megjelenésének szerves, eszmei-esztétikai előkészítéséről van szó. (Mindehhez hozzá kell számítanunk azokat a megszorításokat, amelyekre fentebb utaltunk.)

A klasszikus Walpurgis-éj ennek megfelelően a nem „fenomenológiai" fejlődéstörténetét tökéletes világossággal fejezi ki. Szubjektíve Faust útja ez Helénához, egyszersmind azonban objektíve a görög szépség fokozatos kibontakozása primitív, még pusztán természeti, részben keleti kezdeteiből. Ezt pontról pontra bebizonyítani egy részletező kommentár feladata volna. Goethe eredeti terve az volt, hogy Faust leszáll az antik alvilágba, és Proserpinától kegyként kieszközli Heléna életre keltését. Később ezt a tervet megváltoztatta. Faust a Walpurgis-éjen át leszáll ugyan Proserpinához, de a kettejük közti jelenetről semmit sem tudunk. Ehelyett a végén megjelenik a természeti erők szerves játékának szülötte, Galathea diadalmas szépsége. Az út a kezdetben szereplő griffektől, szfinkszektől, törpéktől egészen a tengerszülte szépség diadalmenetéig: ez a fent idézett Goethe-levél programjának megvalósítása. Ha ezután Heléna a második felvonásban testi valóságában jelenik meg, jelenléte nem varázslat eredménye többé, abból a természeti folyamatból következik, amelyet a klasszikus Walpurgis-éjben átéltünk. Ha a szépség természetes úton megszületett már, úgy Heléna megjelenése nem nagyobb csoda, mint Galathea születése.

A Heléna-jelenetek tartalma az új, a sajátosan modern létrejötte, mégpedig oly módon, hogy a középkorból megszabaduló emberiség az antikvitást birtokába veszi. Heléna most már valóságos lény, nem fantom többé – de miféle valósággal rendelkezik? Már a klasszikus Walpurgis-éj is ingadozik álom és valóság között, időrendje pedig „fenomenológiai" – fantasztikus időrend. Az antik szabadság alkonyával kezdődik; a szabadság pedig – Winckelmann és Goethe szerint egyaránt – a görög harmónia és formai tökéletesség alapja. Ha tehát az antik szépség keletkezésének folyamatát drámaian, szemünk előtt rendezi el Goethe, a valóságos antikvitás letűnte tehát jóval a pharszaloszi csata után, melynek harcmezején az antik republikanizmus ügye végleg elveszett, úgy ez a történés szükségképpen álom és valóság között ingadozik, szereplői pedig hol valóságos alakok, hol emlékképek árnyai.

A Heléna-jelenetek valóságos volta tehát csak vékony felület, a számunkra megjelenő, alakba szökkenő antik szépség fölött, fátyol, amely mögött letűnt és meg sem született erők az emberiség jövőjéért viaskodnak. Heléna ugyan valóságos királynőhöz illő méltósággal és fenséggel lép fel, mint akit eltölt a jelen valósága, magabiztosan, szépsége ellenállhatatlan erejének tudatában, de amikor Mefiszto-Phorkias egy szócsatában múltjára emlékezteti, azokra a különböző, részben egymásnak ellentmondó mondákra, amelyekből őt ezzé a páratlan szimbolikus alakká szőtték, rögtön nyugtalanítóvá, sematikussá, irreálissá válik előtte önnön léte.

*Ich als Idol ihm dem Idol verband ich mich.*
*Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.*
*Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.**

Még világosabban fejeződik ki az irrealitás hangulata az Euphorion-jelenet elején. Még nem derült fény Euphorion törekvéseinek tragikus jellegére, még minden szépnek és reményteljesnek látszik, amikor Faustban már felébred a szükségképpen szertefoszló álomvilág érzése:

*Wäre das doch vorbei!*
*Mich kann die Gaukelei*
*Gar nicht erfreun.***

Ámde ennek az irrealitásnak egészen más a jellege, mint amilyet a hős a császári udvarban tapasztalt. Amott egy empirikus valóság, amely belső rothadtsága miatt kísértetiesen foszforeszkál – itt az emberiség fény, megvilágosodás és szépség utáni évszázados viaskodásának eszmeileg legmagasabb pontja; a valóság legmagasabb rendű eszményét valóságként tételezik, de csupán tételezik, az nem létezik empirikus valóság módjára. És éppen ezért a valóság újra megszünteti, szétzúzza a tételezett eszményt.

Az Euphorion-jelenet funkciója éppen az, hogy véghezvigye a romboló

* Szellemképével szellemképem egyesült.
Csak álom volt, többet nem tart a monda sem.
Alélok s szellemkép leszek magamnak is.
(Kálnoky László fordítása)

** Máris elég nekem!
Csalfa büvészeten
nem mulatok.
(Kálnoky László fordítása)

munkát. Arról, hogy Euphorion azonos-e Byronnal vagy éppen eltérő tőle, nagyon sokat írtak. Kétségtelen, hogy Byron Missolunghinál bekövetkezett halála adta meg az Euphorion-jelenetnek a végső kristályosodott formát. De a pusztán filológiai magyarázat, mely az alakot Byronnal hozza kapcsolatba, nem magyarázza meg kielégítően a jelenetek történetfilozófiai és költői tartalmát. Ehhez még azt is szem előtt kell tartani, hogyan látta Goethe Byront, miért pillantotta meg benne annak az új kornak a képviselőjét, amely az antikvitás felújításán túllép, és egy új kor felé vezet, amely új tragédiákkal teljes. Eckermann-nal folytatott egyik beszélgetésében mondja Goethe: „Byron nem antik és nem romantikus, hanem maga a jelen. Ilyenre volt szükségem." (Hamis tehát minden olyan magyarázat, amely itt a klasszika és romantika közötti kibékülést véli felfedezni.) Egyik korábbi beszélgetésében még konkrétabban mondja ki Goethe, miképpen fogja fel Byronnak ezt a nem antik és nem romantikus modernségét. Byron „szimbólumát" így formulázza meg: „*Sok pénz és semmi felelősség.*" Tehát egy liberális-anarchista individualizmus legnagyobb képviselőjét látja benne, ideológiai képviselőjét annak a keletkezőben levő kapitalista kornak, amely az antikvitás utolsó reneszánszát, Goethe és Napóleon korát felváltja.

Goethe nagyon erősen érzi, hogy ez az új kor nem az ő költői virágzásának kora többé. De ugyanolyan világosan érzi azt is, hogy itt valami jogosult, haladó, történelemfilozófiai szempontból védelmezendő jelenség van keletkezőben. Ezért fogja mindig Byron pártját Eckermann filiszteri kifogásaival szemben, aki kétségbevonja, hogy Byron a „tiszta embernevelés szempontjából hasznothajtó lenne". „Itt ellent kell mondanom Önnek – mondta Goethe. – Byron vakmerősége, hetykesége és nagyszerűsége, nem nevelő hatású mindez? Óvakodnunk kell attól, hogy az ilyesmit mindig a vitathatatlanul tiszta és erkölcsös körében keressük. Minden nagyszabású nevel bennünket, mihelyst tudomásul vesszük."

Ez az alak, a közelgő új kor szimbóluma, felrobbantja a klasszikus álomvilágot, ugyanúgy, ahogy az antik szépség a középkori kísértetvilágot robbantotta szét. Már Euphorion fellépte előtt azt mondja Phorkias-Mefisztó:

*Macht euch schnell von Fabeln frei!*
*Euer Götter alt Gemenge,*
*Lasst es hin! es ist vorbei!**

* . . . sutba hát minden mesét!
Ósdi isten-zagyvalékkal
nem törődünk már mi rég.
(Kálnoky László fordítása)

Euphorionban tehát készen áll előttünk a legújabb kor ideológiája, ha tragikus vereségre ítélt formában is, de olyan módon, hogy minden lehanyatlásából szükségszerűen ismét új ugyanaz a talaj, amelyből vétetett, szükségképpen mindig újrateremti majd. Ezért a kar siratóéneke, mely Euphorion tragikus halálát gyászolja, ezekkel a szavakkal zárul:

*Wem gelingt es? – Trübe Frage,*
*Der das Schicksal sich vermummt,*
*Wenn am unglückseligsten Tage*
*Blutend alles Volk verstummt,*
*Doch erfrischet neue Lieder,*
*Steht nicht länger tiefgebeugt!*
*Denn der Boden zeugt sie wieder,*
*Wie von je er sie gezeugt.**

Ez a koncepció mély és nagyszerű. Sajátosan goethei jellege abban áll, hogy az antikvitás felújítása, némi egyoldalúsággal, nála csak mint esztétikai-erkölcsi probléma jön számba, vagyis mint az utolsó „hősi illúziók" öltözéke; a forradalmi terror antikvitás-tisztelete, valamint a napóleoni kor egészen eltérő kultusza hiányzik ebből a szimbolikusan ábrázolt goethei történelemképből, habár a koncepció e történelmi fejlődés nélkül filozófiai és költői magaslatát semmiképp el nem érhette volna. Goethe ebben a kérdésben sokkal kevésbé határozott, mint a késői Hegel, akinek számára a francia forradalom, mint múlt, mint a történelmi dialektika szükségszerű láncszeme, nélkülözhetetlen volt; sőt a *Fenomenológiá*ban a francia forradalom közvetlen alapzata a jelennek, a pirkadatát élő újkornak. Goethe a francia forradalom társadalmi és politikai tartalmával mindig egyetértett, és egyetértése öregkorára egyre határozottabb formákat ölt, de az átalakulás politikai-forradalmi útját mindig elutasítja. Ebben a tekintetben élete végéig a felvilágosodás gyermeke marad. Ne felejtsük azonban el, hogy a felvilágosodásnak a jövő perspektívája tekintetében mélyebben szántó francia örökösei, a nagy utópisták

* Kinek sikerül? Emésztő
kérdés. Fátylat ölt a végzet,
míg gyásznaptól sujtva, vérző
szivvel állnak néma népek.
Mégis, új dalokra gyújtva,
bízzatok töretlenül:
mert a föld megszüli újra,
mit öröktől fogva szül.
(Kálnoky László fordítása)

a politikai forradalmi utat ugyancsak mindig járhatatlannak és károsnak tekintették.

Így aztán Goethe pozitív állásfoglalása a francia forradalom tartalmával szemben a *Faust*ban csak alkalomadtán és közvetve fejeződik ki, így az első rész Walpurgis-éjében, ahol a francia emigránsokat, a ci-devant-ok különböző válfajait a legmegvetőbb módon gúnyolja ki; így alkalomadtán az Euphorion-jelenetekben; így, mint később látni fogjuk, perspektíva gyanánt Faust utolsó monológjában.

Ezért hiányzik a második rész történelemképéből a politikai cselekvés. Magától értetődő, hogy a császári udvarban Faust egyáltalán nem képes cselekedni. A hátrahagyott töredékek ezt még élesebben mutatják, mint a szöveg maga. Az egyik vázlatban Faust magasröptű terveket ad elő a császárnak. A császár teljesen értetlenül hallgatja. Amikor Mefisztó észreveszi, hogy a helyzet lassan tarthatatlanná válik, felveszi Faust alakját, összefecseg mindenféle értelmetlenséget, mire a császár és az udvar el van ragadtatva az új varázsló mélységétől és nagyszerűségétől. És még amikor az antikvitás eltűnte után Faust visszatér az életbe, akkor is csak a természet leigázására irányuló gazdasági-technikai harc érdekli.

E végső szakasz előkészítő jeleneteiben feltűnik Faust emberileg rezignált hangja. Elhárít minden élvezetet: „Az élvezet közönségessé tesz." Nem törődik a dicsőséggel: „Minden a tett, a dicsőség semmi." Goethe Mefisztóval még Krisztus megkísértésének jelenetét is parodizálja, és felkínálja Faustnak „a világ minden birodalmát és azok gyönyörét", de Faust mindezt elhárítja, és nem akar egyebet, mint tevékenységi területet új tervei számára. Itt is világosabbak egyes töredékek, mint maga a mű; egyikben még szakításra is sor kerül Mefisztóval.

Az idős Goethe felfogását a társadalmi gyakorlatról a Faust-irodalomban sokat bírálták, mindenekelőtt F. Th. Vischer, aki vázlatot is készít arról, hogyan kellett volna Goethének a második részt megírnia. Követeli Faustnak, mint liberálisnak a részvételét a paraszthábo rúban, aki a forradalom minden „borzalmát" el akarja kerülni; Mefisztó viszont, akivel Faust már előbb szakított, lopja be magát a felkelési mozgalomba, és mint radikális, idézze elő azokat a végletes „túlkapásokat", amelyek Faustnak ugyan nem állnak szándékában, de amelyekért mégis felelős. A megbánás, amelyet mindezért érez, váltja ki aztán Faust megtisztulását. Eltekintve e felfogás szubjektív moralizáló szűkösségétől – láttuk, hogy Goethe a második rész világából a pusztán individuális morál kategóriáit, amilyen a megbánás, eleve száműzi –, a koncepcióban az a liberális történelemfilozófia kap szót, mely szerint a mefisztói

elv valóságos képviselői a plebejus forradalmárok, a Münzerek és Robespierre-rek lettek volna.

A következetes forradalmi demokrácia törekvéseivel szembeni értetlenség ellenére, Goethe toronymagasan áll az efféle felfogások fölött. Fiatalkori műveiben, a *Götz von Berlichingen*ben itt-ott felmerülnek ugyan hasonló hangulatok, de lévén szó a felvilágosodás egyik forradalom előtti képviselőjének művéről, ezeknek egészen más jelentésük volt még. Vischer eszményét Klinger *Faust*ja valósította meg, amelyben a *Sturm und Drang* egyik képviselőjének a francia forradalom keltette csalódása, útvesztése fejeződött ki világosan. Goethe a demokratikus forradalom útját semmiképp nem kereshette, de legfontosabb műveiben nem is próbál – reakciós vagy liberális módon – harcolni ellene. Zseniális kiutat talál, amely pedig a termelőerők kapitalista kifejlődésének útja.

Jellemző, hogy Vischer ezt a kiutat is kifogásolja. Véleménye szerint Faust megbékélésre juthat valami gyakorlati tevékenység által, „csak épp egy ilyen prózai-ipari válfaja által nem". Tehát a liberális Vischer, akinek a viszonya a kapitalizmus egészéhez összehasonlíthatatlanul pozitívabb és kritikátlanabb, mint Goethéé, éppen azt bírálja – kispolgári-romantikus módon –, amely a *Faust* befejezésében a legnagyszerűbb: egy új, praktikus hősiesség, egy új és mély tragikus konfliktus felfedezését a kapitalista próza kellős közepén.

Noha Vischer behunyt szemmel megy el a második rész költőileg legnagyszerűbb mozzanatai mellett, legalább magát a tényt, liberális-romantikus elfogultsága ellenére, helyesen látja. Az imperialista korszak reakciós romantikusa, Friedrich Gundolf viszont oly mélyen fel van háborodva azon, hogy Goethe elfordul ifjúkori „titánkodásától", hogy a befejezés szövegét még csak felfogni sem képes helyesen, és úgy véli, Faust végül „állami szolgálatba" lép.

A második rész befejezése szervesen nőtt ki az idősödő Goethe társadalomszemléletéből. Aki ismeri utolsó évtizedeiben tett kijelentéseit, azt semmiképp sem éri meglepetésként ez a befejezés. Goethe a német szabadságharcok zavaros illúzióit ironikusan elutasítja, később azonban úgy vélekedik, hogy a jó országutak és vasutak szükségképpen elhozzák majd Németország egységét; szenvedélyesen érdeklődik a kapitalizmus valamennyi technikai-gazdasági vívmánya iránt, és egy ízben azt a kívánságát fejezi ki, hogy még megérhesse a Duna–Rajna-csatorna, a Szuezi-csatorna és a Panama-csatorna megteremtését. Ide tartozik az akkori Németországban nagyon ritka, irigykedő-elismerő magatartása az Egyesült Államok kezdődő fellendülése iránt.

Ez a perspektíva szüli Goethének azt az illúzióját, hogy a politikai forradalom a termelőerők ilyen akadálytalan és nagyszabású fellendülése mellett feleslegessé válik. Itt lép elő világnézetének egyik legfontosabb egyoldalúsága

és korlátja, amely természetfilozófiájában, dialektika-koncepciójában az evolúció túlhangsúlyozásában, minden katasztrófa-elmélet elutasításában is visszatükröződik. Az egyoldalúság tényének megállapítása persze nem fedheti el azt, hogy milyen nagy lépést jelentett előre Goethe természetfilozófiája – mondjuk – Cuvier-vel szemben. Másrészt viszont ez az egyoldalúság döntően hozzájárul sokszor hangsúlyozott egyedülálló helyéhez, sajátos magatartásához, amellyel hidat ácsol a felvilágosodás és a 19. század között.

Bárhogy bíráljuk is Goethe korlátait, annyi bizonyos, hogy a költői *Szellem fenomenológiája* a termelőerők valóságos fejlődésével zárul, mint azzal a hatalommal, amely a feudalizmus fantasztikus létéből az emberi képességek valóságos kibontakoztatásának világába, az emberi tevékenység valóságos világába vezet. E haladás kapitalista formájának ördögi természetét Goethe, mint később látni fogjuk, semmivel sem igyekszik szépíteni; de ugyanakkor megmutatja, hogy csak itt nyílik meg az igazi terület az emberi prakszis számára. A kezdet tragikusan megoldhatatlan reneszánsz szellemű kérdésére, a Földszellem-jelenet tragikumára csak ez a gyakorlati-prózai befejezés méltó felelet. Mivel Goethe Faust-koncepciójában nem tartja magát annyira a megismerés felvilágosodás kori fogalmához, mint Lessing, hanem inkább a reneszánsz-hagyományokhoz kapcsolódik erősebben, gondolkodása szárnyakat kap előretörésében az elmélet és gyakorlat modern, az ipar fejlődése által kibontakozott egysége felé.

Itt persze csak a felelet perspektívája merül fel, mivel Goethe horizontja nem terjed túl a kapitalizmuson. Mély gondolkodói és költői becsületessége következtében tehát csupasz és áthidalhatatlan ellentéteket ábrázol. Vagyis: a kapitalista gyakorlat Faust életvágyának beteljesülése ugyan, de egyszersmind és ettől elválaszthatatlanul, új és hatalmas tevékenységi terület Mefisztó számára, miután ez az antik jelenetekben már majdnem puszta nézővé süllyedt. Így a legújabb korszak képmása tépett és ellentmondásos formában jelenik meg. Egyrészt a forradalmian ifjonti Euphorion áll előttünk, másrészt Faust, mint százéves megvakult aggastyán. A kapitalista korszakot Goethe egyszerre érzi ifjúnak és aggnak, kezdetnek és végnek, anélkül, hogy a fogalmi és történelmi tisztázás fokára valaha is eljuthatna.

Mindezek a komplexumok az ellentmondásokat világosan felmutatják művészileg, de azok nemcsak megoldatlanok maradnak, hanem olyan mereven és disszonánsan állnak egymással szemben, mint sehol másutt Goethénél. A tragikus ellentmondások megoldásának perspektívája Faust utolsó monológjában kifejezetten csak a jövő távlata. Faust reményteljes szavai kiáltó ellentétben állnak azzal a tényleges helyzettel, amelyben kimondja őket: a lemurok Mefisztó utasítására Faust sírját ássák, míg ez nagy, produktív mun-

kákról álmodik, amelyek az emberiséget felfelé viszik. A zárójelenet keresztény-mennyei transzcendenciája, mint még részletesen látni fogjuk, gondolatilag és esztétikailag szükségszerűen következik a goethei történelemfilozófia végeredményeiből, abból, hogy az élet ellentmondásai elvileg feloldhatatlanok azon a valóságos talajon, amely a költő és gondolkodó Goethe számára nyitva állt. Tehát mindazok a kritikák, amelyek kizárólag evilági, földi befejezést követelnek, csupán látszólag radikálisabbak Goethénél; mögöttük lényegében valami lapos liberális világfelfogás áll: az a követelés, hogy a kapitalista élet minden ellentmondását magában a kapitalista társadalomban juttassuk el a „kiengesztelődésig". Goethe felfogása hasonlíthatatlanul mélyebb: ő hisz az ember magvának elpusztíthatatlanságában, az emberiségben és fejlődésében: hisz abban, hogy ez a mag megmenthető a kapitalista fejlődésen belül is, és főként annak *ellenére*.

## FAUST ÉS MEFISZTÓ

Az ember belső magváért folyó küzdelem a tárgya a *Faust* tulajdonképpeni cselekményének, amelynek történelmi-társadalmi kereteit eddig felvázoltuk. Ez a küzdelem a Faust–Mefisztó párharcban összpontosul. Mi ennek a tárgya? Melyek a fő szakaszai?

A *Prológus a mennyben* című bevezetésben Mefisztó tisztán kimondja programját: „Port zabáljon, éspedig gyönyörrel." A program alapja Mefisztó felfogása az emberről és az ész emberi használatáról:

*Er nennt's Vernunft und braucht's allein,*
*Nur tierischer als jedes Tier zu sein.**

Így már világosan előtűnik világszemlélete és szándékainak iránya. A konkrét kivitel – éppen ebben mutatkozik Goethe költői mélysége – a legkülönbözőbb színekben csillog, és soha nem vezethető vissza valami elvont elvre. Így lesz Mefisztóból eleven költői alak, nem a gonosz princípiumának puszta megtestesülése. Ezért minden kísérlet, mely alakját „definiálni" igyekszik, hiábavaló és tévútra vezető.

Sokkal fontosabb, hogy cselekvéseinek erőterét határozzuk meg. Célja, akárcsak a mondában, az, hogy Faust lelkét megkaparinthassa. De a konkrét

* ő észnek mondja, s haszna annyi csak,
hogy minden állatnál állatiabb.
(Sárközi György fordítása)

kivitelben megmutatkozik, mennyire eltávolodott már Goethe világnézetileg a mondától. A monda minden pórusában középkori, az emberi lélek uralmáért harcoló jó és rossz egymástól élesen elkülönített princípiumaiból indul ki. Lessing álomjátéka is megőrzi a két küzdő erő merev, nem dialektikus szétválasztásának bizonyos elemeit, csakhogy Lessing számára, a felvilágosodás virágkorával megegyezően, ez a küzdelem pusztán látszatszerű.

Goethénél a párbaj egészen bensőségessé válik. Mefisztó csak annyiban rendelkezik hatalommal, amennyiben lénye Faust tulajdon lelki-történeti fejlődésének egyik mozzanata. Goethe nagy költői teljesítménye viszont abból világlik ki, hogy Mefisztó mégsem válik Faust bensőjének puszta alkotórészévé, hanem határozott, önálló kontúrokkal rendelkező alak marad. Ez a megoldás viszont tudatosan kiküszöböli Mefisztóból az emberen túlmutató, ördögi elemet. (Ez az oka annak, hogy Faust alakjából minden eltűnik, ami a mondában külsőségesen mágikus; a munka során Goethe a kiküszöbölést egyre energikusabban hajtotta végre; hasonlítsuk össze például az *Auerbach pincéje* című jelenetet az *Ős-Faust*ban és a későbbi kivitelezésben.) Sőt Goethe odáig megy, hogy Mefisztó a maga ördögi létét ironikusan ismételten kikapcsolja és megtagadja (például a boszorkánykonyhában), vagy komolyan kimondja, hogy Faust útja a megváltáshoz, vagy a kárhozathoz csak Fausttól magától függ és nem az ördögtől, vagy holmi ördögi befolyásoktól. Így Fausttal folytatott párbeszéde után, nagy monológjának végén ezt mondja:

*Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,*
*Er müsste doch zu Grunde gehn**

Ezt a túlvilági alakok kikapcsolására irányuló törekvést hathatósan alátámasztja Faust ismételt hitvallása a kizárólagosan evilági lét mellett, minden túlvilági elem tagadása. A kezdeti nagy dialógusban ezt mondja Faust Mefisztónak:

*Das Drüben kann mich wenig kümmern:*
*Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,*
*Die andere mag darnach entstehen.*
*Aus dieser Erde quillen meine Freuden,*
*Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;*

* ha nem adja magát soha ördög kezére,
úgyis biztosan tönkrement volna mégis.
(Sárközi György fordítása)

*Kann ich mich erst von ihnen scheiden,*
*Dann mag, was will und kann, geschehn.*
*Davon will ich nichts weiter hören . . .**

És még határozottabban a második rész végén:

*Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt.*
*Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,*
*Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!*
*Er stehe fest und sehe sich hier um;*
*Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm,*
*Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen.***

Alapjában véve tehát Faust is, Mefisztó is ateista. És ismét láthatjuk, mennyi és milyen haszonnal merített Goethe a monda történeti hitelességéből. Faust szétrombolhat minden transzcendes vonást, szavaival radikálisan összpontosíthatja a földi létben a cselekményt, a történelmi koloritot mégsem veszíti el. Mert az ilyen gondolatok – a sajátosan goethei színezet ellenére – megfelelnek Paracelsus, Giordano Bruno vagy Francis Bacon korának.

Mindennek következtében Goethe a humánus mag megvédelmezéséért, kibontakoztatásáért vívott mondabeli harcot magában az emberben lakozó ördögi, sátáni lehetőségek ellen vívott küzdelemmé szublimálja.

A goethei Faust-költeményben Sátán maga nem lép fel. De fellép a Walpurgis-éjhez írt, később elhagyott töredékekben. Azokból a nagyszerű költői strófákból, amelyeket Goethe Sátán szájába ad, előviláglik lényege: a csupasz arany-éhség és a meztelen szexualitás. Sátán bölcsessége: törekvés e két „legfőbb jóra", tehát annak tiszta, abszolút beteljesülése, amit Mefisztó már idé-

* Mit bánom én az odaátot;
ha rommá döntöd e világot,
a másik majd helyébe kel;
örömeim e földről, e világról
valók, kínomra ez a nap világol,
s ha elszakadtam tőlük távol,
jöjjön, aminek jönni kell.
(Sárközi György fordítása)

** bolond, ki vaksin fölsandítva alkot,
képzelgőn, felhőn túli emberarcot!
Álljon szilárdan, nézze meg honát;
a bátraknak nem néma a világ.
A végtelenbe kóborolva mit lel?
(Kálnoky László fordítása)

zett szavaiban az ész emberi felhasználásáról mond. Mefisztó csak alárendelt képviselője ennek az elvnek, de – éppen mert az alvilági hierarchiában alább áll, mint Sátán – szellemibb és szellemesebb, mint ez. Az ördögi elvet olyan magasra kell emelnie, odáig kell finomítania, hogy Fausttal közös tevékenységi területre jusson, hogy Faust belső problémáihoz, ha gyakran csak külsőlegesen is, egyáltalán felmagasodjon. A sátáni „bölcsességet" tehát emberi beszéddé kell hígítania.

Csak így válhat a mefisztói elv a fausti–goethei bensőség mozgató momentumává. Ezért értett egyet Goethe Ampère kritikájával, aki a Mefisztóban goethei vonásokat fedezett fel. Innen van, hogy Mefisztó sok replikája tárgyilag helyes, sőt némelyik Goethe mély meggyőződését fejezi ki. Ezért léphet fel például az *Álarcos menet*ben (1818), hogy Goethe egyik legbensőbb meggyőződését mondja ki:

*Ich macht' ihm deutlich, dass das Leben*
*Zum Leben eigentlich gegeben . . .*
*So lang man lebt, sei man lebendig!**

Csak az adott, koukrét fejlődési szakaszban betöltött pontos funkció dönti el, vajon egy érzés, egy gondolat, egy tett emberi-e vagy ördögi. Sőt néha az elszigetelt pillanat nem is elégséges a döntéshez, hanem csak a fejlődés útja, mely később válik láthatóvá.

Ez a dialektika az alapja Goethe rendíthetetlen hitének az emberiség jövendőjében: a jó és a rossz harcából születik meg az előremutató fejlődésirány; a rossz is lehet az objektív haladás közlekedőedénye. Mefisztó híres kijelentése önmagáról: „Egy része annak az erőnek, mely mindig rosszat akar és mindig jót csinál", csak legnyomatékosabb kifejezése ennek a goethei világnézetnek. Ez persze távolról sem Goethe egyéni találmánya. A felvilágosodás sok képviselője világosan kimondta ezt, különösen azok, például Mandeville, akikben eleven érdeklődés élt a kapitalista fejlődés sajátos oldalai iránt. A francia forradalom utáni új dialektikus haladáshit alapjává azonban csak a *Faust*ban és – mint „az ész csele" – Hegel történetfilozófiájában vált.

Így jön létre a harc, melynek eredménye állandóan változik, így jön létre a Faustot fenyegető szakadatlan veszély: a rosszban is benne lappanghatnak a jó csírái, de ugyanakkor a legmagasztosabb érzésben is bujkálhat a sátáni elem, vagy legalább sátánivá válhat. Ez a borotvaélen egyensúlyozó felépítés teremti meg a Faust-költemény belső drámaiságát. De mint minden drá-

* Világossá tettem előtte, hogy az élet azért adatott tulajdonképpen, hogy éljük . . . Mig az ember él, legyen élő!

mai, tragikus bölcsességből, ebből az állandó, szüntelen veszélytől fenyegetett váltakozásból sem válik nihilizmus: Goethe az erkölcsi-társadalmi relativizmust költői eszközökkel éppúgy beleolvasztja az egyetemes dialektikába, mint annak *egy* mozzanatát, ahogyan azt Hegel filozófiailag teszi.

Nem véletlen, hogy a jó és rossz dialektikájának ezt az új formáját legelőször a kapitalista fejlődés legélesebb szemű megfigyelői vették észre. Sátán csupasz arany-éhsége széles és általános jellegű, olyasmi, ami minden osztálytársadalomra érvényes. Csak Mefisztó alakja domborítja ki a pénz sajátos kapitalista jelentőségét, mint az ember „meghosszabbítását", mint hatalmat az emberek és a körülmények felett:

*Wenn ich sechs Hengste zahlen kann,*
*Sind ihre Kräfte nicht die meine?*
*Ich renne zu und bin ein rechter Mann,*
*Als hätt' ich vierundzwanzig Beine.**

A fiatal Marx felismerte ennek a részletnek a jelentőségét a kapitalizmus jellemzése szempontjából. A *Gazdasági-filozófiai kéziratok*ban a következőképpen elemzi:

„Ami a *pénz* által számomra van, amit meg tudok fizetni, vagyis amit a pénz meg tud venni, az *én vagyok*, a pénz tulajdonosa maga. Amilyen nagy a pénz ereje, olyan nagy az én erőm. A pénz tulajdonságai az én tulajdonságaim és lényegi erőim, a pénz birtokosáé. Ami tehát *én vagyok* és amire *képes vagyok*, azt semmiképp sem az én egyéniségem határozza meg. Én rút *vagyok*, de meg tudom vásárolni magamnak a *legszebb* nőt. Tehát nem vagyok *rút*, mert a *rútság* hatását, elrettentő erejét a pénz megsemmisíti. Én – egyéniségem szerint – *béna* vagyok; de a pénz 24 lábat teremt nekem; tehát nem vagyok béna; rossz, becstelen, lelkiismeretlen, szellemtelen ember vagyok, de a pénzt becsülik, tehát a tulajdonosát is. A pénz a legfőbb jó, tehát a tulajdonosa is jó, ráadásul a pénz megtakarítja nekem annak terhét, hogy becstelen legyek; előre feltételezik tehát rólam, hogy becsületes vagyok; *szellemtelen* vagyok, de a pénz minden dolog *igazi szelleme*, hogyan lehetne hát tulajdonosa szellemtelen? Ehhez jön még, hogy megvásárolhatja magának a szellemmel rendelkező embereket és akié a hatalom a szellemmel rendelkezők felett, nem rendelkezik-e az több szellemmel, mint a szellemmel rendelkezők? Én, aki pénzem segítségével *mindent* megtehetek, ami után csak

* Ha meg tudok hat mént fizetni, erejük nem az enyém-e vajon? Vágtatok erősen, s ember vagyok a javából, mintha csak huszonnégy lábam volna.

emberi szív vágyik, nem vagyok-e minden emberi képesség birtokában? Nem változtat-e hát pénzem ellentétévé minden tehetetlenséget?"

Ha megfigyeljük Mefisztó mágikus hatását, különösen az első részben, úgy lényegében az ember tevékenységi körének az a Marx elemezte bűvös kiterjeszkedése tárul a szemünk elé, amelyet a pénz idézett elő. Mint láttuk, a második részben az antik részletekben Mefisztó erősen háttérbe szorul. A második rész többi jelenetében viszont, annak arányában, ahogy a költő az egész színt „nagy világgá" díszletezi át, említett szerepe mind konkrétabbá válik, mégpedig általános társadalmi érvényességgel. Így lesz Mefisztó, láttuk már, a széthulló feudális világban a papírpénz feltalálójává, ami voltaképp a pénz uralmának általános szimbóluma e körülmények felett; minthogy pedig a pénz benyomulása a termelési viszonyok átalakulása, a termelőerők fejlődése nélkül megy végbe, a megmerevedés és teljes belső rothadás gyorsabban áll be.

Végül is Faust Mefisztó mágiája segítségével eljut igazi tevékenységi területéhez, és ez nem más, mint a természet alávetése az emberi gyakorlatnak. Itt azonban Mefisztó ismét elválaszthatatlanul társul legmagasabb rendű törekvéseihez. Mefisztó segítségével nemcsak a kapitalista „intermundium" jön létre a feudalizmusban, hanem az még ki is terjeszkedik; virágzása az ördög segítségének műve. Faust kikötőt épített, és élénk kereskedelmet bontakoztat ki, amelynek végrehajtó szerve Mefisztó, éspedig a következőképpen:

*Das freie Meer befreit den Geist . . .*
*Da fördert nur ein rascher Griff,*
*Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff,*
*Und ist man erst der Herr zu drei,*
*Dann hackelt man das vierte bei;*
*Da geht es denn dem fünften schlecht;*
*Man hat Gewalt, so hat man Recht.*
*Man fragt ums W a s ? und nicht ums W i e ?*
*Ich müsste keine Schiffahrt kennen:*
*Krieg, Handel und Piraterie,*
*Dreieinig sind sie, nicht zu trennen."**

* Szabad víz szabadítja föl
a lelket, s aggály nem gyötör!
Elcsípünk gyorsan bármi jót,
fogunk halat, fogunk hajót,
s ha három van kezünk alatt,
negyedik is csáklyán akad,
s az ötödik se szabadul,
mert az ököljog ott az úr.
Számít a *mód*? Fő a *fogás*.
A tengert nem hiába járom:
harc, üzlet és kalózkodás,
el nem választható a három.

(Kálnoky László fordítása)

Hasonló segítséget nyújt Mefisztó akkor, amikor Philemon és Baucis idillikus kis földtulajdona Faust útjában áll, birtokainak kikerekítését akadályozza. Faust a szegény öregembereket kártalanítani akarja, és máshová áttelepíteni. Ők azonban ebbe nem egyeznek bele, és így a Mefisztó és segédei által végrehajtott kisajátítás tűzvésszel és gyilkossággal végződik. Mefisztó segítsége mögül, amely nélkül Faust nagy műve kivihetetlen volna, mindenütt előbukkannak azok a vonások, amelyek a tőke úgynevezett „eredeti felhalmozását" jellemzik – és amelyeket a 18. század jelentős angol írói szépirodalmi és publicisztikai eszközökkel páratlanul ábrázoltak –, de Mefisztó az első szimbolikus költői alak, akiben mindezek a vonások összpontosulnak.

Hogy Mefisztóban a kapitalizmus ördögien cinikus mozzanatai ilyen nyomatékosan lépnek az előtérbe, nem jelenti azt, hogy ő mintegy a kapitalizmus „képviselője" volna vagy akárcsak a kapitalizmus „rossz oldalainak" képviselője; a Mefisztó-figura bizonyos fokig kapitalista bázisát azért kell itt hangsúlyozottan kiemelnünk, mert a Faust-irodalomban – Marx általunk idézett megjegyzéseitől eltekintve – természetesen hiányzik a megértés e mozzanat iránt, amely pedig oly fontos Faust jelleme szempontjából. (Hogy egyes romantikus-reakciós kritikusok, mint például W. von Schütz érintették ezeket a kérdéseket, az igen keveset mond, minthogy nálunk minden eltorzultan jelentkezik.) A Faust és Mefisztó közötti szellemi-erkölcsi párviadal azonban, amelyet Goethe ábrázol, szükségképpen messze meghaladja az általunk vázolt alapot, még ha a küzdelem megjelenési formáinak legnagyobb részét, többékevésbé bonyolult közvetítésekkel, kapcsolatba is lehet hozni vele. Ez a párviadal kiterjed az emberi élet minden fontos kérdésére; a mefisztói elemek és tendenciák drámai hullámmozgással fejtenek ki hatást Faust lelkére, és csak a küzdelem teljes menete adja meg a feleletet Isten és ördög fogadására, oldja meg Faust sorsát, tárja fel az emberi nem jövendő kilátásainak goethei perspektíváját.

Arany és nemiség: erre redukálódik a goethei Sátán „bölcsessége"; célja, amelyet a mágia és Mefisztó cinizmusa szolgál, az ember elállatiasítása, egy „szellemi állatvilág" (Hegel) megteremtése.

Az eltérés a mondától itt különösen szembeötlő. A középkori vallásosság számára – és a lutheri ortodoxia e tekintetben nagyon sokat megőriz a középkorból – az érzékiség, az ember természeti léte bűnös; ennek megfelelően a természet maga is az ördög hatalmi övezete; a Sátán az evilági lét ura, úr „a világ birodalmai és azok minden gyönyöre" felett; és az ember csak akkor tudja az ördögöt megzabolázni, ha a keresztény túlvilág aszketikus parancsainak engedelmeskedik. Ezzel szemben a felvilágosodás és Goethe, aki belőle nőtt ki, egészen más viszonyban áll a természettel, mind a külső természettel,

amely az emberi megismerés és tevékenység területe, mind pedig az ember saját természetadta lényegével. Goethe szemében a kettő minden emberi fejlődés és emberi nagyság szerves alapja. Ezért nemcsak a középkori világnézet nyíltan jelentkező maradványaival áll ellenségesen szemben, hanem egyébként progresszív kortársainál is mindent elutasít, ami arra csak távolról is emlékeztet. Ezért teljesen hibás, ha a *Faust*ból lényeges összefüggést akarnak kiolvasni Goethe és Kant között, mint azt sok magyarázó teszi. Egyrészt Goethe kora ifjúságától fogva elutasítja a természet, a magánvaló (Ding an sich) kanti megismerhetetlenségét (egy verses levélben például azt írja Mercknek: „*Íme, a természet élő valami – meg nem értett, ám nem érthetetlen*"); de – úgylehet – még szenvedélyesebben utasítja el Kantnak az ember empirikus-érzéki természetében rejlő „gyökeresen rosszról" alkotott felfogását.

A szembeállításnak látszólag ellentmond az általunk már elemzett tragikus Földszellem-jelenet. De itt ismét ki kell emelnünk, hogy a Földszellem önmagáról semmi egyebet nem jelent ki, mint ami Goethe természetfilozófiájának a magva: a természet szakadatlan változását és önmegújulását. És mennyiben utasítja el a Földszellem Fausttal való rokonságát? Miféle megismerést tart lehetetlennek? Ember és természet közvetlen, misztikus azonosítását, amelyet a fiatal Goethe a megismerés hősi, tragikusan hiábavaló útjaként ábrázol, és amelyet egyszersmind le is küzd.

A leküzdés útja és módja szintén ismeretes már előttünk. Első szakasza az *Erdő és barlang* jelenet, amelyben Goethe a közvetlenség elvének ifjúkori formáján már túljutott, és a természet-megismeréshez vezető igazi útra rálépett. De Faust (és vele Goethe) ekkor még, Goethe saját szavai szerint, a „filozófiai természet állapot" fokán van: ez a megismerés Faust élete számára még nem szolgálhat irányadóul. Ellenkezőleg, újabb tragikumba vezeti. (Később látni fogjuk: nem véletlen, hogy ez a jelenet a Margit-tragédia fordulópontja.)

A következő szakasszal, a második részt nyitó jelenetével is találkoztunk már. Itt Goethe a természet emberen túli, erkölcsön túli gyógyító erejét mutatja meg. Ugyanakkor azonban világosabb és konkrétabb feleletet ad a Földszellem-jelenet tragikus dilemmájára. A gyógyult Faust látja a felkelő napot. Elvakul sugaraitól – mint annak idején a Földszellem megjelenésétől –, és kénytelen elfordulni. Itt azonban tragikus konfliktus nem jön többé létre. Faust nem gondolja már, hogy a természet megismerésétől és élvezetétől el van zárva. Megőrzi – „háta mögött a nappal" – örömtelien megismerő magatartását a természettel szemben: „Színes ragyogás – ebben van a létünk." Itt a költő egyszerre és egymással szoros kapcsolatban ábrázolja

a természetfilozófia újjászületését és a szépség új elméletének keletkezését: a természet-megismerésnek az a korszaka ez, amelyet a fiatal Marx „Schelling őszinte ifjúkori gondolatának" nevezett. És az egész kép ugyanúgy előjátéka a Heléna-tragédiának, mint ahogy az *Erdő és barlang* című jelenet a Margit-tragédia fordulópontja volt.

A két, imént említett jelenet, bármilyen fontos is a kompozíció egésze szempontjából, mégiscsak összefoglaló nyugvópont, a megfontolás és az átalakulás pillanata önmagában véve nem drámai. Mindkettőnek monológszerű felépítése van; Mefisztó egyikben sincs jelen. (Az *Erdő és barlang* című jelenetben később lép fel, az utóbbiban egyáltalán nem.) A megismerő magatartás a természettel szemben csak a *Faust* elején központi tragikus anyag; természet-megismerés és társadalmi gyakorlat csak a végén találkoznak és válnak a Faust és Mefisztó közötti végső, döntő számvetés alapjává.

Goethe természethez való viszonyának helyes megismerése nemcsak a *Faust* világnézeti felépítése szempontjából nagyon fontos; elengedhetetlen a Faust és Mefisztó közötti viszony megértéséhez is. Létezik ugyanis a Faust-magyarázóknak egy egész iskolája – Kuno Fischer a megteremtője –, amely Mefisztót a Földszellem küldöttének fogja fel. Eltekintve e hipotézis gyakorlati értéktelenségétől (a *Prológus a mennyben* című képet értelmetlenné teszi és mindenesetre azt mutatná: Goethe annyira hanyagul dolgozott, hogy egy túlhaladott felfogás maradványait az átdolgozott műben változatlan formában meghagyta), a koncepció az egész goethei természetfelfogást visszaalakítja keresztény középkori szelleművé: hisz ebben az esetben a Földszellem nem természeti, hanem ördögi princípium. Ez a ránk hagyományozott Faust-monda lutheránus-ortodox tendenciáinak újjászületése, és semmi köze sincs Goethéhez.

A goethei természetfelfogás központi gondolata a természet függetlensége az embertől, az ember morális és egyéb szempontjaitól. Persze abból a tényből, hogy az így értelmezett természet a másik rész kezdő jelenetében gyógyító erőt sugároz ki, semmiképp sem következik Goethe természetfelfogásának idillikus jellege. Sőt az egész tragédia vége az ember heves és váltakozó sikerű harca a természet erőivel. És ha a végén Mefisztó perspektívaként fellebbenti, hogy a természeti erők Faust egész életművét összezúzzák, úgy ezzel – szarkasztikusan túlozva, de mégis helyesen – kifejezi a természet egyik oldalát és Goethének róla alkotott felfogását. Goethe maga beszél arról, hogy ballada-költészete művészi ösztönző mozzanat volt számára a *Faust*on végzett munkája újrafelvételéhez. Csak olyan balladákra kell gondolnunk, mint a *Tündérkirály*, hogy felismerjük: milyen mélyen látta és mennyire méltó költői eszközökkel ábrázolta Goethe a természet nem-

idillikus, borzongatóan-szép, csalogatóan és fenyegetően pusztító oldalát is.

Persze Goethe balladái nemcsak a magánvaló természetet ábrázolják, hanem a természet és az ember között fennálló belső és külső kölcsönhatásokat is. Goethe számára mindig a természetfölötti uralomért vívott harc a fontos; mindig azok a tragikus és tragikomikus konfliktusok lényegesek, amelyek egy erő felszabadulásából keletkeztek, hisz ez magától is romboló hatást fejt ki, ha legbensőbb titkát, törvényszerűségét az ember nem ismeri. *(Bűvészinas)*

Goethe alapvető gondolatmenete itt is párhuzamosan fut a Hegelével: az emberi tevékenység folytán objektíve mindig valami más jön létre, mint amire szenvedélyükben az emberek törekedtek; az emberi társadalom mozgása, fejlődése az egyének szenvedélyeiből ered, eredményei azonban túlmennek az egyéneken, és a cselekvő emberek tettei következményeinek függőségébe kerülnek. Ez a felfogás a *Faust* egész felépítésén végigvonul, és egyik oka annak, hogy Goethe gondolatilag és művészileg kénytelen volt a pusztán individuális morálon túlmenni. Mefisztó ezt mondja:

*Am Ende hängen wir doch ab*
*Von Kreaturen, die wir machten**

Ilyen meghatározó elemek hálójában él az ember Goethe felfogása szerint; ugyanakkor maga is a természet egy darabja, mikrokozmosz, amelyben ugyanazok az erők munkálnak, mint a makrokozmoszban. Az emberi szenvedélyeket Goethe úgy fogja fel, mint a természeti erők egy nemét, amely – ha közvetlenül nézzük – ismeretlen eredetű, egy (véletlennek látszó) indítékra robban, és – ha szabadjára hagyják – kiszámíthatatlan célok felé rohan.

De a szenvedély Goethe szemében csupán természetes, nem egyszerűen azonos a természettel. Hiszen a szenvedélyek körülfonják az egész művelt életet, legfennköltebb tárgyaival is kapcsolatban állnak; sem a kultúra haladása, sem veszélyeztetése, elpusztítása, káosszá és barbársággá változtatása nem képzelhető el szenvedély nélkül. A szenvedélyek fölötti uralom, a szenvedélyek megnemesítése, a szenvedélyek átterelése – az emberi nem igazi nagy céljai irányában: ez Goethe etikája! Goethe sohasem amorális, mint ahogyan azt kantiánus nyárspolgárok gondolták; még kevésbé aszociális, mint ahogy a radikális filiszterek állították. Morálja azt az utat keresi, amelyen haladva *minden* szenvedélyt az emberiség érdekében lehetne kiélni és kibontakoztatni. A szenvedélyek feletti uralmon nem szűkkeblű, aszketikus elnyomásukat

* A végén mégis azoktól a teremtményektől függünk, amelyeket mi alkottunk.

érti, mint Kant, hanem olyan állapot lebeg szemei előtt – akárcsak a reneszánsz nagy emberei, akárcsak Fourier előtt is –, amelyben az emberek közti kölcsönhatások, a szenvedélyek kipróbálása az emberi tevékenység folyamán elvezetnék az embereket igazi öntudatukhoz, azaz képességeik teljes kibontakoztatásához, a kiélt szenvedélyek harmonikus egyensúlyához, éspedig úgy, hogy az ember belső harmóniája legyen embertársaival való összecsengésének vezérmotívuma.

Goethe tisztában van azzal, hogy törekvései az ő korában szükségszerűen konfliktusokkal vannak tele, sőt, hogy tragikusak. De a tragikum felismerése nem jelent nála lemondást e törekvésekről. Részben utópikus képeket vázol fel olyan emberi viszonyokról, társadalmi állapotokról, amelyekben az ilyen tendenciák számára megvalósíthatónak tűnnek (mindkét *Wilhelm Meister*, különböző módon, erre a kérdésre hivatott felelni, részben egyéni utakat ábrázol, amelyek során e fejlődési lehetőségek – viszonylagos – maximuma, – viszonylagos – sértetlensége megvalósul). A *Faust* e két tendencia költői szintézise.

Csak ebből a szemszögből lehet a Faust-Mefisztó párviadalt megérteni. A *Prológus a mennyben* a jó-rossz (Isten-ördög) problémáját objektíven fogalmazza meg az egész emberi nem számára; Faust sorsa itt csak mint példa jelenik meg. Erről a fogadásról a Faust-irodalomban viszonylag kevés vita folyik, annál több a szubjektív-morális megvalósulásáról. A kommentátorok mindig újra felvetik a kérdést: vajon Mefisztó nem nyerte-e meg tulajdonképpen mégis Fausttal kötött fogadását, vajon Faust utolsó szavai („Maradj hát! oly szép vagy!") nem jelentik-e mégis a feltétel teljesülését.

A valóságban Faust és Mefisztó találkozása a fogadásban is harcosok szembekerülése, fegyverek összemérése; bár ráállnak a fogadásra, ugyanazon a szón mindketten egész mást értenek. Mefisztó az életörömet, a teljes életélvezetet kínálja fel Faustnak, ami nem csupán Faust addigi tudóséletének erőteljes kontrasztja, hanem – elvontan – Faust vágyának is megfelel. De csak, ha elvontan szemléljük. Konkrétan valami egész más lebeg Faust előtt: nem életélvezet (ez csak eszköz és út), hanem beteljesülés, minden egyéni lehetőségének kibontakoztatása, kipróbálásuk a világon, behatolás a valóság mélyeibe, a világ megismerése és leigázása. Az elvont és a közvetlen-intuitív megismerésben egyaránt csalódott, kétségbeesésbe hajszolt Faust szenvedélyesen fordul szembe az aszkézissel. De most is megveti, bár saját legbensőbb tendenciáival nincs még teljesen tisztában, a puszta hedonizmust, az életélvezetet az érzéki élvezet kedvéért, a Mefisztó felfogásához illő létet.

Goethe felfogását az életről és az életélvezetről sokszor értelmezték hibásan, bár erről ismételten a legegyértelműbben nyilatkozott. Egyetlen példát

hozok fel, az első weimari években Lavaterhez írt egyik levél helyét: „Így a világbeli tarka sürgés-forgás egy mintadarabkájának jóízű élvezéséből én is alaposan kivettem a részem. Bosszúságból, reményből, szeretetből, munkából, szükségből, kalandból, unalomból, gyűlöletből, ízetlenségből, ostobaságból, örömből, remélt és váratlan, sekélyes és mély dolgokból, ahogy a kockák esnek . . ."

Az élet, az életélvezet goethei felfogása cseng Faustnak azoknak a szavaiban, amelyek a Mefisztóval kötött fogadást vezetik be:

*Werd'ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen*
*So sei es gleich um mich getan!*
*Kannst du mich schmeichelnd je belügen,*
*Dass ich mir selbst gefallen mag,*
*Kannst du mich mit Genuss betrügen:*
*Das sei für mich der letzte Tag!*
*Die Wette biet' ich!**

A „maradj hát" motívuma bizonyos kommentátorok szerint *ennek* a vágynak a beteljesülése volna. De ez a vágy Goethének a valóságról, az *ő* valóságáról alkotott felfogása szerint nem teljesülhet. És a költeményben sem teljesül. Faust utolsó szavai csak a képzelet játékai, a jövő víziója. Erre és *csak erre*, nem a megélt pillanat jelen idejére vonatkoztatva mondja:

*Zum Augenblicke dürft ich sagen:*
*Verweile doch! Du bist so schön . . .*
*Im Vorgefühl von solchen hohen Glück*
*Geniess ich jetzt den höchsten Augenblick.***

* Ha nyugton valaha heverőágyon érnél,
átkos legyen a pillanat!
Ha hízelgésed arra csábít,
hogy önmagamnak tetszhetem,
vagy gyönyörökkel csalsz odáig –
a nap végső napom legyen!
Fogadjunk!
(Sárközi György fordítása)

** a pillanathoz esdve szólnék:
Oly szép vagy, ó, ne szállj tovább! . . .
E boldogság sejtelme elragad,
s már üdvözít a legszebb pillanat.
(Kálnoky László fordítása)

Goethe itt, akárcsak a közvetlenül ez előtt álló verssorokban, nyelvileg is hangsúlyozza a beteljesülés nem-jelenvaló jellegét, óhajtó módját. (Ezt mondja: „láthatnám", „szólhatnék", „előérzetében".) És ezt még Mefisztó replikája is illusztrálja és aláhúzza. Számára Faust lelkesedése teljesen érthetetlen, hisz ő semmiféle beteljesedést, semmiféle életélvezetet nem lát itt; az öreg Faust lelkesedését az aggkori zavarodottság állapotának véli:

*Den letzten, schlechten, leeren Augenblick,*
*Der Arme wünscht ihn festzuhalten.*
*Der mir so kräftig wiederstand,*
*Die Zeit wird Herr, der Greis liegt hier im Sand.*
*Die Uhr steht still.**

Kettőjük küzdelmének menete itt egészen világos: Faust sohasem „zabált port", amire Mefisztó tört: a beteljesedésnek, amelyet látomásként, nem valóságos alakban lát maga előtt, a Mefisztó-elgondolta életélvezethez semmi köze nincs, és nem is volt semmi köze. Az életélvezet értelmének vitája során Faust és Mefisztó mindig két malomban őrölt.

Ennek ellenére párviadaluk nem látszatküzdelem. Mert mefisztói mozzanatokat Faust legmagasztosabb pillanatai is tartalmaznak; Mefisztó cinikus gúnya gyakran talál Faust lelki harcainak központjába; nem mindig egyértelmű, vajon az egyes esetben Mefisztónak igaza van-e vagy nincs, sőt egyáltalán, hogy a küzdelemben alul marad-e, vagy sem.

Persze a különböző helyzetekben a közel és a távol viszonya, a súlyelosztás arányai egészen különbözőek. És a mefisztói fenyegetések ritmusa Faust pályáján semmiképp sem egyszerűen ereszkedő vonalat ír le, de még kevésbé azonos ez a ritmus azzal, amely a cselekmény mindenkori szférájában uralkodik. A *Boszorkánykonyhá*ban, az *Auerbach pincéjé*ben, akárcsak a *Walpurgis-éj*ben (amely eszmei tartalmát tekintve csupán az első két jelenet fantasztikus meghatványozása) Mefisztó a vezető, Faust viszont csupán hol érdekelt, hol unatkozó néző. Hasonlóképpen – a Heléna-színjátéktól eltekintve – az udvari jeleneteken Faust inkább csak áthalad, belsőleg nem igen vesz részt bennük; itt is Mefisztó az aktív főszereplő. A puszta érzéki élvezet itt fel-

* ez a sivár, rossz, végső pillanat,
szegény, még ezt is megragadja.
Kivel sehogy se birtam én,
a kor legyűrte, porba hullt a vén.
Megáll az óra.
(Kálnoky László fordítása)

kavart alacsonyrendű ösztönei (mértéktelen evés, ivás, szajhálkodás), a karrier kicsinyes hajhászása (történelmileg hiteles formájában: varázslás, sarlatánkodás) Faust lényegét sohasem érintik döntően. Másrészt, amint láttuk, az antikvitás újjászületésében Mefisztó funkciója a kórus-szerepére csökken. Az életélvezet goethei felfogásának megvilágítására ki kell itt emelnünk, hogy a költő Faust Heléna iránti szerelmét antik naivitással, nyíltan megmutatkozó, semmit sem titkoló érzékiségében ábrázolja —, ami többek között F. Th. Vischer erkölcsi megbotránkozását váltotta ki. A Faust és Mefisztó közötti ellentét tehát semmiképp sem aszkézis és érzéki gyönyör ellentéte, hanem az emberi és az ördögi konkrét és reális dialektikája az érzéki életélvezeten belül.

Faust és Mefisztó párviadalában ennek megfelelően – eltekintve ezektől az esztétikai-morális szempontból éppen negatív jellegük következtében rendkívül fontos közjátékoktól – három tetőpont van: a fogadás, amelyről az imént beszéltünk, a Margit-legenda és Faust gyakorlati tevékenységének szakasza.

A Margit-tragédiában kulminál a „kis világ", a személyiségfejlődés valamennyi problémája; a társadalom és történelem csak háttérként, csak környezetként szerepel. E tragédia jelentősége, különösen mivel az egész mű befejezése csak belőle érthető meg, olyan nagy, hogy külön kell vele foglalkoznunk; itt csak Mefisztóval kapcsolatos vonatkozásának szentelhetünk néhány megjegyzést.

Azt mondottuk: Auerbach pincéjében Faust unatkozó néző módjára ődöng, életvágyához a leplezetlenül jelentkező meztelen érzékiségnek kevés köze van.

Mégis – és ez nagyon mély „fenomenológiai" vonás – Faust Margit iránti szerelme nem indul már eleve olyan magasrendű és döntő fontosságú emberi viszonynak, amilyenné a cselekmény folyamán válik. Sőt Faust keresztülmegy az individuális szerelem minden lényeges szakaszán: a legközönségesebb érzéki gyönyörtől, amellyel cinikus és embertelen kísérőjelenségek járnak együtt, egészen a szerelem igazi és tragikus, lelki-érzéki szenvedélyéig. (Goethe itt is, Faust szerelmi fejlődésének fejlődésében is az emberi nem szerelmének fejlődéstörténetét ábrázolja rövid összevonásban: a Margit-tragédiát ez különbözteti meg a fiatal Goethe egyéb szerelmi ábrázolásaitól.) És mivel – erről később részletesen szólunk – az osztálytársadalomban a szerelemből (különösen, ha mint itt, a szerelmesek társadalmi helyzete és műveltsége nagyon különböző) a mefisztói mozzanatok szinte kiirthatatlanok, a Faust és Mefisztó közötti küzdelem intenzitása éppen a szerelem intenzívvé válásával és belső fejlődésével párhuzamosan növekszik. Ezért neveztük előbb az *Erdő és bar-*

*lang*-jelenetet fordulópontnak Faust Margit iránti szerelmében. Faust e szerelem elől a magányba menekül. Szerelmi elragadtatás és természet-szemlélet együttese megadja neki azt a szellemi-lelki lendületet, amelynek sodrában a Földszellem-tragédiát belsőleg leküzdi. Ugyanakkor mindinkább fellángol Margit iránti igaz és magasrendű szerelme. Menekül Margittól, hogy kímélje és megmentse őt, ugyanakkor azonban ég az utána való vágyakozástól. És ha most Mefisztó az emberi fellendülés minden hullámát cinikusan öncsalásként leplezi le, ha levonja Faust vágyakozásának meztelenül érzéki végkövetkeztetését, úgy eltalálja Faust belső konfliktusának – ha nem is végső magvát –, mégis legalább egyik központi kérdését.

*Mephistopheles:* *Verschwunden ganz der Erdensohn,*
*Und dann die hohe Intuition –*
*(mit einer Gebärde):*
*Ich darf nicht sagen, wie? – zu schliessen.*
*Faust:* *Pfui über dich!*
*Mephistopheles:* *Dass will euch nicht behagen;*
*Ihr habt das Recht, gesittet pfuj zu sagen.*
*Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,*
*Was keusche Herzen nicht entbehren können.**

Nyilvánvaló Mefisztó viszonylagos igazsága. Nagyon hasonló módon a *Borús nap* megrázó próza-jelenetében, ahol szavai: „Nem ő az első lány", és „Ki volt, aki romlásba döntötte őt? Én vagy te?", valóban Faust morális konfliktusának központjába világítanak be, ahol a megbánás-marcangolta Faust nem képes felelni, mert Mefisztónak teljesen igaza van vele szemben.

E szerelmi tragédia goethei ábrázolásának szélessége és mélysége abban mutatkozik meg, hogy általa – közvetve vagy közvetlenül – az erkölcsi élet összes problémái szóba kerülnek, és hogy Mefisztó Faust aggályaival és pátoszával szemben majdnem mindenütt nagy jogosultsággal érvényesítheti cinizmusát. Egyetlen példát hozunk csak fel. Margit elcsábításához Mefisztónak

* Mefisztó: . . . s a földfia ha tovatűnt,
akkor magas lényegszemléletünk
(Mozdulatot tesz)
nem mondhatom meg, hogy – lezárni.
Faust: Fujj!
Mefisztó: Nincs ínyedre? Hát nem kell figyelni,
jogod van illedelmes fujjt felelni.
Hallani is rossz azt a szűz füleknek,
mit szűz szívek nehezen nélkülöznek.)
(Sárközi György fordítása)

Faust hamis tanúságára van szüksége Marthe Schwerdtlein férjének haláláról. Faust eleinte vonakodik hamis tanúbizonyságot tenni. Erre Mefisztó – érdekesen és igen mélyen – nem a terv kivitelének gyakorlati szükségletével érvel, hanem egy Faust számára sokkal fontosabb és központibb problémát vet fel:

*O heil'ger Mann! Da wär't Ihr's nun!*
*Ist es das erstemal in Eurem Leben,*
*Dass ihr falsch Zeugnis abgelegt?*
*Habt Ihr von Gott, der Welt und was sich drin bewegt,*
*Vom Menschen, was sich ihm in Kopf und Herzen regt,*
*Definitionen nicht mit grosser Kraft gegeben,*
*Mit frecher Stirne, kühner Brust?*
*Und wollt Ihr recht in's Inn're gehen,*
*Habt Ihr davon, Ihr müsst es grad' gestehen,*
*So viel als von Herrn Schwerdtleins Tod gewusst!**

Így Mefisztó az egész szerelmi tragédiát körülfogja, a szó legtágabb értelmében. A szerelem legbensőbb magvába nem képes ugyan behatolni – maga is elismeri, hogy Margitra közvetlen hatást gyakorolni nem tud –, de az egészet át- meg átszövik ördögi hatásai és elemei. Félelmetes „Ide hozzám!" kiáltása az első rész végén, amelyet egyesek teljes győzelemnek fogtak fel Faust felett, esztétikailag-erkölcsileg szükségszerű módon következik e helyzet egészéből.

Egészen másképp, külsőleg inkább monológszerűen, belsőleg talán még drámaibban és tragikusabban peregnek le a második rész zárójelenetei. Ábrázolásmódjukon javarészt a monológ uralkodik, mert Faust Mefisztó ellen vívott döntő belső küzdelmében, vele való legtragikusabb birkózásában Mefisztó személyesen nem vesz közvetlen részt. Mint láttuk, Faust a gyakorlat, a természet feletti uralom irányába fordult. Még a világ esztétikai élvezetét is túlhaladta, persze úgy, hogy egyszersmind elveszíthetetlen, megszün-

* Szent férfiú! Mit nem kell hallani!
Először történik meg életedben,
hogy hamis tanu vagy? Holott
Istent, világot, és ami benne él, mozog,
az emberi szivet és agyat határozott
szóval definiálni nem volt lehetetlen?
Emelt homlokkal s szívvel? És
lényegükről, bár markod köpted,
valld csak be, nem tudtál sohase többet,
mint Schwerdtlein úrról – s ez bizony kevés.
(Sárközi György fordítása)

tetve-megtartott mozzanatként elraktározza. De a gyakorlatot, az emberi nem valóságos, egyedül lehetséges kiútját a középkor ördögi-mágikus káoszából Mefisztó szelleme még erősebben fenyegeti, mint az individuális szerelmet. Gondoljunk a már elemzett mély, benső kapcsolatára a kapitalizmussal.

Faust bűnössége – például Philemon és Baucis elpusztításában – itt nem egyéni jellegű, mint a Margit-tragédiában, noha a legtöbb kommentátor ezt, eléggé laposan, így fogja fel. Philemon és Baucis halála után Faust átkozza ugyan Mefisztót, de ezt követő belső harcainak már semmi közük nincsen az egyéni erkölcsi megbánáshoz, mint a Margit megmentésére irányuló kísérletek idején: küzdelmei mélyebbre hatolnak, már cselekvési módjának, egész helyzetének, amelyből Philemon és Baucis elpusztítása szükségszerűen fakadt, *egyetemes összefüggésére*, társadalmi-emberi alapjaira irányulnak. Elmélkedései ezért nem is térnek ki többé a kiváltó egyes esetre.

A Gond lép itt megszemélyesítve Faust elé. Szellemi tartalma szerint Mefisztó küldöttje: fellépésének értelme és tartalma minden jobbat akaró emberi törekvés hiábavalósága; csakhogy nála ez a tendencia nem gúnyos-cinikus módon jut kifejezésre, mint Mefisztónál, hanem nyílt, vigasztalanul pesszimista formában. Az emberi törekvések kivihetetlensége feletti kétségbeesést testesíti meg, azt a kétségbeesést, amelyet e törekvések – hegeli módon szólva – „rossz végtelenségébe", elvi befejezhetetlenségébe történő bepillantás okoz:

*Wen ich einmal mir besitze,*
*Dem ist alle Welt nichts nütze:*
*Ew'ges Düstre steigt herunter,*
*Sonne geht nicht auf noch unter . . .*
*Er verhungert in der Fülle;*
*Sei es Wonne, sei es Plage,*
*Schiebt er's zu dem andern Tage,*
*Ist der Zukunft nur gewärtig,*
*Und so wird er niemals fertig.**

* Aki karmom közt ficánkol,
nem húz hasznot a világból;
örök éjben fogva tartom,
nincs napfelkelte ott, sem alkony . . .
Jóban, bajban egyre reszket,
éhen hal, bár töltekezhet;
várja bú vagy öröm, azt a
másik napra halasztja,
a jövendőt tudakolja,
s végezetlen áll a dolga.
(Kálnoky László fordítása)

Faust ezt a kísértést, Mefisztó nyílt vigasztalanságba átfordított cinikus „bölcsességét" is határozott módon elutasítja magától, bár mindenesetre érzi, hogy legmélyebb törekvéseinek messzemenően találó ördögi karikatúrája jutott itt kifejezésre.

*Fahr' hin! die schlechte Litanei,*
*Sie könnte selbst den klügsten Mann betören.**

Mert tudatában van annak, hogy közvetlenül ezelőtt mint legmélyebb lelki tartalmat mondta ki:

*Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,*
*Er, unbefriedigt jeden Augenblick!***

A Gond tehát nem rendelkezik semmi lelki vagy erkölcsi hatalommal Faust felett. Csak fizikailag tudja megvakítani, nem pedig, mint a legtöbb más embert, szellemileg is.

Ez a győzedelmesen kiállott küzdelem azonban nagyon szorosan összefonódik egy másikkal, amelyben Faust csak tisztán szubjektíven, csak a tendencia, a törekvés tekintetében van fölényben. A Philemon és Baucis-epizód után, a Gond megjelenése előtt, miután ajtaja előtt már gyanús, kísérteties hangokat hallott, közöttük a Gondét is, Faust le akarja vonni élete végeredményét, és új programot akar felállítani:

*Noch habe' ich mich in's Freie nicht gekämpft:*
*Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,*
*Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,*
*Stünd ich, Natur! vor dir ein Mann allein,*
*Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein. –*
*Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte,*

* Távozz! Pocsék klapanciád
még nálam bölcsebb főt is megzavarhat.
(Kálnoky László fordítása)

** kint, üdvöt haladásban találjon,
s elégedetten percre meg ne álljon!
(Kálnoky László fordítása)

*Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.*
*Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,*
*Dass niemand weiss, wie er ihn meiden soll.**

Ezúttal történik először, hogy Faust a Mefisztóval kötött szerződését kifejezetten szóba hozza, hogy elszántnak mutatkozik a mágiáról való lemondásra.

Szubjektíve, saját belső morális problémáit illetően, a Gonddal való jelenetben sikerül ez neki; elfojtja a vágyát, hogy varázsigék segítségével távolítsa el a Gondot, de a mágiától való szabadulás lehetőségei felől nemigen vannak illúziói: „Démonoktól, tudom, nem egykönnyen szabadul az ember." És amikor a Gond kísértését elhárítja, amikor teljes energiával szenteli magát nagy művének, amelyet halála előtt még feltétlenül be akar fejezni, akkor, minden megfontolás nélkül, továbbra is igénybe veszi Mefisztó és szellemei segítségét.

Mi hát ez a mágia, amelyről Faust, közel beteljesüléséhez, le akar mondani, és amelyről lemondani csak igen kevéssé képes? A felületes modern zsenikultusz épp a mágiában látja Faust „emberfeletti ember"-mivoltát. Hermann Türk szerint a mágiáról való lemondás után Faust csak puszta filiszter. Ez Schopenhauer és nem Goethe szelleme; amannak a szemében a zseni „monstrum per excessum" volt, Goethe szemében éppen a normális, tökéletesen kifejlődött ember. A valóságban, és Goethe felfogása szerint is, Faust sohasem áll magasabban, mint azokban a jelenetekben, amelyekben küszködve igyekszik a mágiától megszabadulni.

Hogy mit is jelent mármost a mágia, az a *Faust*ban – s ez költőileg helyes – meghatározva nincsen. Faust maga, mint az imént láttuk, Mefisztóval kötött szerződése következményének tekinti, tehát mint azoknak az erőknek összességét és végső elvét, amelyek segítségével teljesítményeit sajátos formájukban létrehozta. Minthogy itt a költemény csúcsán és végpontján állunk – a természeti erők leigázására irányuló termékeny technikai-gazdasági tevékenységnél –, a Mefisztóban már felderített kapitalista mozzanat itt meghatározó

* Ó, még nem törtem a szabadba ki,
Bár dobhatnám a mágiát sutba,
s küzdhetnék, bűvigékről mit se tudva,
csupán, mint férfi. Természet, veled,
úgy volna célja, hogy ember legyek.
Az voltam, míg homályt kutatva el nem
hangzott átkom világunk s magam ellen.
A lég most kísértettel teli,
hogy köztük útját senki sem leli.
(Kálnoky László fordítása)

fontosságú lesz. Ismételjük: Mefisztó nemcsak ez. Ő – ettől elválaszthatatlanul, ami a költői zsenit dicséri – egyszersmind középkori kísértet is. És a költői általánosítás zsenialitása éppen az uralma alá vetett terület kiterjedésében és határaiban rejlik. Uralma alá tartozik minden olyan társadalmi hatalom, ideértve a társadalmivá átalakult természeti erőket és emberi szenvedélyeket is, amelyben a „szellemi állatvilágra" irányuló tendenciák vagy legalábbis lehetőségek jelen vannak.

Így például Margittal szemben Mefisztó tehetetlen. „Őrajta nincs hatalmam!" – mondja. Csak ajándékok, csak a kíváncsiság, a hiúság, a cicomázás vágyának felkeltése, Márta kerítősködése által, minden szunnyadó rossz ösztön felserkentésével tudja magát közelebb lopni. Hatalma abban áll, hogy segít minden meglevő rossz lehetőséget, minden rosszra irányuló, rejtve szunnyadó tendenciát közvetlenül áttenni a valóságba; mágiája a csábításra szolgáló külső eszközök feletti korlátlan uralmából áll, amelynek segítségével minden ellenállást játszva leküzd, amely nem a lélek legbelsejére támaszkodik.

De Goethe mindig aláhúzza, hogy Mefisztó mágikus segítőtársai, valóságos erkölcsi lényegüket tekintve, az emberektől semmiben sem különböznek. Így az „allegorikus csavargók", Rajtacsak, Zsebrevág és Görcsmarok*, akiknek mágikus segítségével az ellencsászár feletti győzelmet Mefisztó kivívja és kalóz-hadjáratait, valamint Philemon és Baucis elpusztítását végbeviszi, pszichológiájuk szerint nem mások, mint elvadult zsoldosok, és ezek az akkori idők „tisztességes katonáitól" inkább szavakban, mint lényegükben különböznek. („A tisztességet, azt ismerjük már; a neve: zsold.") Csak a külső hatalom, az egyéni tevékenység terének felnagyítása tünteti fel őket mágikus alakoknak, s Mefisztó hat lovának marxi értelmezéséből kielégítően megtudtuk, mit kell e mágiáról tartanunk társadalmilag.

Ha tehát Faust ki akar szabadulni a mágia rabságából, olyan normális emberi élet felé törekszik, amelyben *saját* erejéből, *saját* tevékenysége révén gyakorlatilag megvalósíthatná azt, amit most helyesnek felismert. Ez azonban – ahogy azt Goethe tudja és Faust sejti – kivihetetlen. Mefisztó segítsége nélkül Faust a kezdetben a dolgozószoba homályában uralkodó, kétségbeesett tehetetlenségbe volna kénytelen visszatérni; hogy most ez a visszatérés esetleg valami kapitalista üzem alárendelt mérnöki állásának elfoglalásában fejeződne-e ki, annak a probléma szempontjából nincs jelentősége.

Ezt a mozzanatot Goethe a maga halk és óvatos módján az elején is meg a végén is kiemelte. Faust az első nagy monológban, amelyben minden világnézeti konfliktusát elősorolja, többek között ezt mondja:

* Kozma Andor névátültetései. Eredetileg: Raufebold, Habebald, Kaltefest.

*Auch hab'ich weder Gut noch Geld,*
*Noch Ehr, und Herrlichkeit der Welt;*
*Es möchte kein Hund so länger leben!*
*Drum hab' ich mich der Magie ergeben.**

És a „Gond" jelenete előtt ez az alak nem egyedül jelenik meg, hanem csupán mint egy a négy ősz asszony közül; csakhogy három közülük – a Szükség, az Adósság és a Nyomor – Faust küszöbét nem lépheti át: „Odabenn gazdag lakik . . ." Tehát pusztán annak jóvoltából, hogy Faust – mefisztói alapon – gazdag és hatalmas, azért kell neki csupán a Gonddal, a világnézeti pesszimizmussal, nem pedig a szükséggel vagy a nyomorral is számot vetnie. Még világosabb szóbeli kifejezést kap ez egy később elhagyott töredékben. Ebben, mint már említettük, Faust végleg meg akar válni Mefisztótól. Az azonban egyáltalán nem veszi a dolgot tragikusan:

*Denn Rat denkt jeglicher genug bei sich zu haben;*
*Geld fühlt er eher, wenn's ihm fehlt.***

Az egyénnek ezzel a helyzetével az osztálytársadalomban, különösen pedig a kapitalizmusban Goethe mindig tisztában volt. Műveiből, leveleiből és beszélgetéseiből számtalan idézettel bizonyíthatnánk ezt. Csak egyetlen nagyon jellemző példát hozunk fel. Az idős Goethe beható beszélgetést folytatott Soret-vel, a „radikális bolondról", Benthamról. (Soret védelmébe vette őt, és úgy vélte, hogy Goethe maga is, ha Angliában él, visszaélések leleplezőjeként lépett volna fel.) „Kinek tart Ön engem" – válaszolta Goethe, aki most egészen Mefisztójának ábrázatát és hanghordozását vette magára. – „Hogy én visszaéléseket kutattam volna fel, s a tetejébe még fel is fedtem és meg is neveztem volna azokat, én, aki Angliában visszaélésekből éltem volna? Ha Angliában születek, gazdag herceg lettem volna, vagy még inkább püspök 30 000 font sterling jövedelemmel."

Épp a gyakorlat, amelynél Faust végzi és amelyben elmélet és gyakorlat egyesítése, az emberi nem haladása iránti világnézeti vágyakozása beteljesül,

* S nem kaptam másképpen se bért,
kincset, hatalmat, pénzt, babért!
Eb, aki ilyen életre kárhoz!
Ezért fordultam a mágiához!
(Sárközi György fordítása)

** Mindenki úgy véli, hogy jótanács dolgában maga is eléggé bőven áll; ha pénze nincs, azt hamarább megérzi.

válnék objektíve lehetetlenné Mefisztó tetterős segítsége nélkül: a termelőerők fejlődése a polgári társadalomban – s ez természetes is – csak kapitalista módon lehetséges. Ezért hiábavaló Faust próbálkozása, hogy belsejében elforduljon a mágiától. Álma az emberiség derült jövőjéről ezért marad csak álom.

De az álom *tartalma* nagyon fontos. Faust, akárcsak Goethe, ellenzője minden forradalomnak. Itt azonban, ahol a mefisztói mágiával – legalábbis szubjektíve – szakít, az emberi nem legmagasabb céljai felé való törekvése közben, amelyeket eddig csak a maga erejére hagyatkozva, csak a maga személyiségfejlődésében (ha az egész emberi nem nevében is) valósított meg, először fejeződik ki most a tudatos vágy: a *szabadság* alapján közösen harcolni embertársaival e célok érdekében. Utolsó monológja, amely a fogadás „teljesülésével" zárul, azért olyan fontos, mint az ördögi elvről való szubjektív lemondás legmagasabb, legdöntőbb formája:

*Eröffn' ich Räume vielen Millionen,*
*Nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen! . . .*

*Da rase draussen Flut bis auf zum Rand,*
*Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschiessen,*
*Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschliessen.*
*Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,*
*Das ist der Weisheit letzter Schluss:*
*Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,*
*Der täglich sie erobern muss.*
*Und so verbringt, umrungen von Gefahr,*
*Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.*
*Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,*
*Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.**

* Millióknak nyitok tért, hol nem éppen
biztos a lét, de szabad és tevékeny . . .
künn peremig csaphat az ár vadul:
betörni készen rontsa bár a töltést,
közös igyekvés tömi be a tört rést.
Igen! e nagy célért élek-halok csak,
s elmém'e végső bölcsességre jut:
szabadság, élet nem jár csak azoknak,
kiknek naponta kell kivivniuk.
Így él le itt majd, a veszély ölén,
sok dolgos évet gyermek, férfi, vén.
Ha láthatnám a sikon át,
e nyüzsgést, szabad nép szabad honát . . .
(Kálnoky László fordítása)

Tudjuk már, hogy a valóság élesen elütött ettől az álomtól: míg Faust beszél, a lemurok Mefisztó parancsára sírját ássák. Ez a semmivel nem enyhített vagy (látható módon) semmivel át nem hidalt ellentét pontosan megfelel annak a szellemi kétarcúságnak a kapitalista haladás megítélésében, amelyet Goethénél ismételten megállapíthattunk. Anélkül, hogy a kapitalizmus gazdasági-társadalmi életét átlátná, Goethe költői intuícióval önti alakba a polgári társadalom ellentmondásos szerepét az emberiség fejlődésében. A pusztulás hátborzongató ritmusa, amely Faust álmát a jövőről kíséri és kommentálja, épp e disszonancia feloldatlanságával és feloldhatatlanságával fejezi ki méltóképpen Goethe véleményét.

Fontos, hogy hangsúlyozzuk: Goethe sohasem a kapitalizmus előtti idillt gyászolja romantikus hangulatban. (Éppen ezért Faust maga nem érez semmi megbánást, hogy bűnös Philemon és Baucis pusztulásában.) Goethe úgy viszonyul a kapitalista fejlődés problémáihoz, mint Hegel és Ricardo. Ami a költőileg egymással éles kontrasztban álló ellentéteket eszmeileg áthidalja, az a mefisztói princípium objektív elválaszthatatlansága a termelőerők kapitalista fejlődésétől, attól az úttól, amely – ezt Goethe s éppúgy Ricardo és Hegel még csak nem is sejthette – később oda vezet, hogy ezen a talajon olyan erők jönnek létre, amelyek az emberiséget valóban megváltják Mefisztótól. Mivel azonban Faust életművе megvalósítását kénytelen Mefisztó kezébe etenni, egyszersmind azt a lehetőséget is az ördögre bízta, hogy az egészet démonikusan fonákjára fordítsa, vagy hogy elpusztítsa a személyes életművet, ha már az emberiség művét nem képes elpusztítani.

Ezek a bonyolult ellentmondások Goethe álláspontjáról, a polgári tudat legmagasabb álláspontjáról objektíve megoldhatatlanok. Goethe költői nagysága abban áll, hogy ezeket – mit sem enyhítve megoldhatatlanságukon – elénk állította. Ebben a tekintetben a költő éppolyan igaz, mint Ricardo és Hegel.

Az objektív valóság kirívó disszonanciájával nála csak a jövő szubjektív álma állítható szembe. De ez sem kevés. Különösen, minthogy az ellentmondás élessége belülről is fokozódik: Faust emberi magvának sértetlen megmenekvése a Mefisztóval vívott küzdelem közepette, sőt mi több, e mag világosabb és érettebb kibontakozása éppen olyan helyzetben, amelyben Mefisztó legyőzhetetlensége teljesen nyilvánvalóvá válik, objektíve is perspektívát, reális alapot teremt annak a hitnek, hogy az emberiség Mefisztó ellenére sem ítéltetett „a porzabálásra", arra, hogy alámerüljön az ördögi világában.

Ez volt azonban Goethe számára az egyetlen „fenomenológiailag" megalapozható és ezért művészi szempontból is az egyedüli meggyőző reménység, amelynek mint jövőbe mutató perspektívának, esztétikai hitele lehetett. Ezért

látta meg teljes joggal – anélkül, hogy szubjektivista, kanti moralizálásba süllyedt volna – a Faust megváltása szempontjából döntő pontot épp a szubjektív mozzanatban. Egyik Eckermann-nal folytatott beszélgetésében ezeket az ismert befejező sorokat az egész megértésének kulcsaként jelöli meg:

*Wer immer strebend sich bemüht,*
*Den können wir erlösen.**

Olyan objektív társadalmi hatalmat, amely a számára ismert földön Mefisztóval eredményesen küzdhetett volna meg, Goethe nem láthatott, és ezért művészileg ábrázolni sem akart.

## A MARGIT-TRAGÉDIA

Az *Ős-Faust*on és még az 1790-es *Töredék*en is a Margit-tragédia uralkodik. És bár a későbbi befejezés az arányokat teljesen megváltoztatja, a köztudatban ez a túlsúly megmarad; a *Faust* széles tömeghatásában a Margit-tragédia ma is uralkodó tényező a közvetlen tudás és az ördöggel kötött szerződés tragédiáival szemben. S ez messzemenően jogosult. Mert a „kis világ" közvetlenül költői hatása, amelyben a nembeliség csak háttér, amelyben a nembeli csak a tipikus jellemzés és cselekményvezetés sajátos jellegét határozza meg, szükségképpen erősebb, mint a „nagy világé", a második rész szigorúan objektivált, filozófiai-költői mélyértelműségével.

Mindegy, hogy tisztán vagy elmosódottan lebegtek akkoriban az egész költemény körvonalai a fiatal Goethe szeme előtt – költőileg kétségkívül a Margit-tragédia ragadta meg leginkább. S ez érthető is. Hisz ezt a témát a fiatal Goethe méltóképpen tudta kidolgozni, sőt mi több, egyik központi problémakör volt ez nemcsak az ő fiatalkori költészetében, hanem e korszak egész német irodalmában is.

A *Költészet és valóság*ban a költő megemlíti, hogy a Margit-tragédiát – Goethe személyes elbeszélései nyomán – ifjúkori barátja, H. L. Wagner plagizálta. Valóban plágiumról van itt szó? Wagner egy elcsábított lány tragikus sorsát mutatja be, az akkori idők felfogása szerint: mint a polgárokra és kispolgárokra nehezedő nemesi osztályelnyomás kirívó példáját. Hasonló drámák abban az időben nagy számban keletkeztek, legkiemelkedőbbek közü-

* Ki holtig küzdve fáradoz,
az megváltást remélhet.
(Kálnoky László fordítása)

lük a fiatal nemzedék soraiban Reinhold Lenz darabjai; az akkori osztályelnyomás e jellegzetes esetének ábrázolása csúcspontját Lessing *Emilia Galottijában* és Schiller *Ármány és szerelem* című drámájában éri el.

A téma közkedveltsége semmiképp sem véletlen. Az angol és francia felvilágosodás irodalmában is jelentős szerepet játszik Richardsontól Beaumarchais *Figaró*jáig. A nemesség és a polgárság közötti osztályharcban – az elnyomott osztály fejletlensége következtében – szükségképpen a kirívóan igazságtalan esetek nyomulnak az előtérbe: gondoljunk Voltaire nagy igazságügyi hadjárataira, amelyeknek halvány másai német területen Lessing „becsületmentő" kísérletei és a fiatal Lavater fellépése. Polgári lányok elcsábítása nemesek által, az ebből keletkező tragédiák érthető módon fontos részét alkotják a még erőtlen antifeudális lázadásnak. Az is nyilvánvaló – lévén a német polgárság jóval erőtlenebb, mint európai társai –, hogy ezek a törekvések Németországban még nyomatékosabban jelentkeztek, mint Franciaországban.

Társadalmi értelemben tehát az elcsábított polgárlány tragédiája csak egy eset az elkorcsosult feudalizmus számos túlkapása között. A költői ábrázolás szempontjából azonban ennek a témának olyan előnyei vannak, hogy nem véletlenül vált a német felvilágosodás drámai fő témájává. Mindenekelőtt itt érzéki és nyomatékos módon, egy könnyen átélhető esetben felhalmozódnak az elnyomás legellenszenvesebb, az egész polgárságot (legfejletlenebb elemeit is) ösztönszerűen felháborító vonásai. Emellett ez a téma szinte kínálja az alkalmat arra, hogy a tipikus szükségszerűséget társadalmi értelemben pontosan és szemléletesen differenciálják, arra, hogy a tipikus különböző megjelenési formáit költőileg feltárják. (Az udvar képe Lessingnél és Schillernél, a katonatisztek világa Lenznél és Wagnernél, a nevelői élet Lenznél stb.) Továbbá ebben a témában jelentkezik a leghatásosabban a legszembeötlőbb ellentét: a kétféle erkölcs ellentéte; a morális züllöttség, a morális nihilizmus a nemességnél és az egészséges, erkölcsös érzés a polgárságnál. Végül a polgárok gyengesége, tehetetlenségük a nemességgel szemben itt teljesen valósághűen ábrázolható, egyszersmind mégis kifejeződhet minden erőszakosságtól mentes hősiességük. Így aztán nem véletlen, hogy a katonák fejedelmi kiárusítása még a *Sturm und Drang* politikailag legszenvedélyesebb drámaírójánál, a fiatal Schillernél is csak epizód marad a központi szerelmi tragédiában.

Ebbe az áramlatba tartozik Goethe fiatalkori költészete is. De Goethe helyzete és kérdésfeltevése kezdettől fogva sajátos jellegű; szélesebb és mélyebb problémakört ragad meg művészileg, mint kortársai: a szerelmi kapcsolat általános bírálatát adja a polgári társadalomban. Engels behatóan írja le, hogyan alakította ki az a társadalmi földrengés, amely a polgárság gazdasági

vezető szerepét megteremtette, a szerelem és a házasság modern formáit is; egyszersmind azonban arra is rámutat, hogy ugyanez a társadalmi lavina – ugyanolyan gazdasági és társadalmi szükségszerűséggel – ezeket az életformákat arra ítéli, hogy csak kivételes esetekben valósuljanak meg az életben. A polgári társadalom eme belső ellentmondásosságához kapcsolódik a fiatal Goethe alkotó tevékenysége. Éspedig, össztendenciájának megfelelően, a minden oldalú személyiségfejlődés kérdését veti fel, mint amely ugyancsak ama probléma-komplexumok közé tartozik, amelyeket a kapitalizmus keletkezése, a polgári forradalmak érlelődése tűzött napirendre, de amelynek akár csak megközelítő megvalósulását is a gazdasági és társadalmi struktúra ismét meggátolja. A fiatal Goethe szerelmi tragédiái, mélyen megélt egyéni sorsok edényeiben a társadalmi ellentmondások e két csoportjának különböző vegyülékeit keverik ki. A szexuális viszonyokban érvényesülő osztályellentét kérdése, amelyet a kortársak központba állítanak, számára is a társadalmi totalitás fontos mozzanata, de csupán egy mozzanata.

Hogy az individuális szerelem és a házasság egyesítése a polgári társadalom uralkodó osztályainál olyan ritkán valósul meg – Engels szakadatlanul ismétli, hogy a plebejus rétegekben és különösen a proletariátusban ez a kérdés másként áll –, annak megvannak a maga gazdasági és társadalmi okai. Ezek azonban az egyes esetekben válságos, sőt tragikus módon érvényesülnek. Az egymással szemben álló társadalmi tendenciák csatáikat az emberek érzelmi életében, gondolkodásában, társadalmi gyakorlatában vívják végig. Legprimitívebb formájuk a szerelmi szenvedély és az egyes ember gazdasági és társadalmi jóléte közötti ellentmondás; durván szólva, az a kérdés, vajon szerelem és házasság előnyös-e vagy hátrányos „karrierjük" számára – ahol is ez a „karrier" a legkülönbözőbb átmeneteket mutatja a brutálisan-anyagi érvényesüléstől egészen a személyiség belső kibontakozásáig, a legaljasabb, legszűkagyúbb önzéstől a valóban tragikus konfliktusokig.

A *Götz*ben és a *Clavigó*ban a fiatal Goethe így veti fel a problémát. Clavigónál a kérdés egyszerűbben és meztelenebbül jelentkezik; Weislingennél mindez bonyolódik az Adelheid iránti párhuzamos szerelem révén; de azt sem téveszthetjük szem elől, hogy az Adelheid iránti szerelem szorosan összekapcsolódik a „karrierrel", arról van szó, hogy Weislingen Götz és Sickingen lovagi ellenzékéhez csatlakozik-e, vagy az udvarnál keresi az érvényesülést.

Mindkét esetben – habár a reális érvényesülést kiváltó okok közt Goethe gondos egyensúlyt teremt – minden rokonszenv a feláldozott lányok oldalán van. Goethe Weislingent és Clavigót puhányoknak, ingadozó figuráknak ábrázolja, akik emberi értékük próbáján gyalázatos csődöt mondanak. Goethe

ábrázolási módja egyben önmaga fölötti ítélet. De egyoldalú és leegyszerűsítő. És a leegyszerűsítés abban is megnyilvánul, hogy az áldozatok, akiket teljes rokonszenvével vesz körül, művészileg sápadtan, vértelenül sikerültek. Adelheid nemcsak a *Götz* művészi valóságában diadalmaskodik Mária felett, hanem mint költői alak is elevenebb, gazdagabb, meggyőzőbb, magávalragadóbb.

Az ok éppen a költő önítélete. Goethe itt főként a bűn kérdéséből indul ki, anélkül, hogy a problémát legbonyolultabb, lelkileg igen mélyreható megjelenési formájában fogná meg. Persze: ez volt az ő személyes tapasztalata. Ismerjük Goethe elképzelését az emberben rejlő képességek kibontakozásáról. Ez a kibontakozás szerelem nélkül lehetetlen. Az aszkéta nem teljes ember. Az egyéni szerelem szenvedélye, éppen mert egyrészt a legelemibb erejű, legtermészetesebb valamennyi szenvedély között, másrészt mert új, individuális formájában ez a kultúra legmagasabb és legkifinomultabb gyümölcse, a személyiség legigazibb kiteljesedése, amennyiben ennek fejlődését „mikrokozmikusan" fogjuk fel, vagyis öncélúnak tekintjük. A személyiség ezt a kiteljesedését csak úgy érheti el, ha a szerelem szenvedélye mindent magával ragadó áradattá válik, amelybe az egyén legmagasabb szellemi és erkölcsi törekvései legtökéletesebb formájukban beletorkollanak, ha a szerelemnek a személyiséget összefogó hatalma valóban az elérhető legmagasabbra emel mindent az emberben.

Ezt az életérzést Goethe szerelmi lírája ismételten kifejezi, költőileg tökéletes formában. Hogy milyen benső kapcsolatban áll ez világnézetével – amely túlnyomórészt természetfilozófiai –, azt a legvilágosabban *A növények metamorfózisa* című költemény mutatja. Goethe itt nem filozófiai tankölteményt ír; a növényvilág fejlődését költőileg Christiane Vulpiusnak szóló magyarázatformában adja elő, és Christiane nem egy elvont jellegű előadás művileg odavarázsolt és fiktív hallgatója: közvetlenül, gondolatilag és költőileg egyaránt szervesen nőnek ki a természeti jelenségek, goethei-költői-gondolkodói magyarázatából a szerelem kibontakozásának és lényegének törvényszerűségei. Ezért zárhatja költeményét Goethe ilyenképpen:

*O, gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft*
*Nach und nach in uns holde Gewohnheit entspross,*
*Freundschaft sich mit Macht in unserem Innern enthüllte,*
*Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.*
*Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Gestalten,*
*Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn!*
*Freue dich auch des heutigen Tags. Die heilige Liebe*

*Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,*
*Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischen Anschaun*
*Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.**

A személyiség magasrendű, harmonikus kifejlődését támogató harmonikus szerelem eszménye a polgári társadalom talaján keletkezett ugyan, de megvalósulását az a társadalmi lét akadályozza meg, amely létrehozta. Nemcsak közvetlenül gazdaságilag és társadalmilag, a házassági kapcsolat gazdasági akadályainak értelmében; nemcsak a külső osztályjellegű és a belül nehezen áthidalható kulturális különbségek következtében – a személyiségfejlődés immanens logikája is korlátokat teremt itt.

Férfi és nő valóságos egyenlőségének gátjai a polgári társadalomban ebben a vonatkozásban a legkülönfélébb formák között jelentkeznek a legbrutálisabbtól a legátszellemültebbig. A személyiség kiteljesülése szerelem nélkül lehetetlen, legalábbis mindig tökéletlen marad. De ez a kiteljesülés, amelyhez a férfi és nő közötti mély, szellemi-érzéki bajtársiasság hozzátartozik, az osztálytársadalomban magányos, akadálytalan és kötetlen fejlődést kíván meg, család nélkül, feleség és gyerek nélkül, legalábbis a keresés, a (szükségszerű) tévelygés kezdetén, mindaddig, míg az ember nem tökéletesíti erőit a világ adottságai és a saját képességei feletti uralomban, míg rá nem talál igazi útjára. A korai kapcsolat tehát, még ha a legigazabb és legmélyebb szerelmen alapul is, az osztálytársadalomban feloldhatatlan, tragikus konfliktusok kiindulópontjává válhat. Ha fennmarad, úgy a megkötött fiatalember lesz az áldozat; ha viszont kitépi magát fejlődési lehetőségeinek kötelékéből, úgy szükségképpen a lány válik áldozattá.

Ezek a fiatal Goethe szerelmi tragédiáinak körvonalai. Mély, emberi tisztességéből, mindig éber felelősségérzetéből következik, hogy fiatal korának állandó vezérmotívuma a gyors lemondás. Sőt, minthogy e konfliktus már nagyon korán tudatosodott benne, a kikerülhetetlen búcsú árnyéka ráborul már a kibontakozóban levő mégoly heves, viruló és üdvözítő szerelemre is.

* Hogy megismerkedtünk, e csírából nőtt a szivünkben
édes megszokás, fokról fokra nagyobb,
bensőinkben hatalommal bontakozott e barátság,
végre virágba borult Ámor e kertje: magunk.
Lásd meg, a természet mindannak, mit belül élünk,
hány új, más alakot bont ki. – E napnak örülj!
Egyazon érzések, azonos látása a sokszín
dolgoknak: a gyümölcs, melyre a szent szerelem
küzdi magát, hogy a pár egy felsőbbrendű világra
leljen ez összhangban, boldogan egyesüljön.
(Jánossy István fordítása)

Már a tizennyolc éves Goethe is így ír Käthe Schönkopf iránti leghevesebb szenvedélyének közepette, barátjának, Behrischnek:

„Gyakran mondom magamban: ha most a lány a tiéd lenne, és senki más, csupán a halál vitathatná el tőled, ölelésétől senki nem foszthatna meg? Képzeld el, mit érzek én akkor, mi mindent gondolok – és ha a végére jutottam, arra kérem Istent, ne adja őt nekem."

Az ifjú Goethe valamennyi későbbi szerelmi tragédiájának ősképe áll itt előttünk: Friderika Briontól Lili Schönemannig, ahol is anyagi mozzanatok egyáltalán nem játszhattak szerepet. Ezeknek az érzéseknek egész, bonyolult dialektikáját Goethe *Stella* című drámájában mutatja be. A Fernando által elhagyott Ceciliával ezt mondatja:

„Mindig szeretett! mindig! De neki több kellett, mint az én szerelmem. Osztoznom kellett vágyaival... Sajnálom a férfit, aki egy lányon csügg... Úgy tekintek rá, mint valami rabra. Ők is mindig azt mondják, hogy ez így van. A férfit a maga világából a miénkbe vonjuk át, amellyel alapjában véve semmi közössége nincs. Egy ideig áltatja magát, de jaj nekünk, ha szeme felnyílik!"

A dráma azt is igen finoman mutatja meg, hogyan születnek ebből a helyzetből a (nem tudatos) csalás és öncsalás különböző formái. Ha Goethének sikerült volna férfihűsében meggyőzően ábrázolni mindazokat a motívumokat, amelyek nála magánál e konfliktusokhoz vezettek, ha Fernando alakjában nem szorítkozott volna a szerelem, az ingadozás és hűtlenség puszta pszichológiájára, úgy itt a kor egyik legnagyobb szerelmi tragédiája jött volna létre.

Az *Egmont* és a *Törvény előtt* című költemény (1776/7) ugyanennek a konfliktusnak másik, nem kevésbé tragikus útját mutatja be. Míg a polgárság felső rétegeiből származó lányok csak ártatlanul hervadó áldozatai lehettek a szerelmi katasztrófának, a plebejus lányokban megvan a bátorság, hogy a szerelmet magukra vállalják, annak minden bizonytalanságával, kötetlenségével, minden társadalmi és lelki következményével, hogy büszkén dacoljanak a polgári társadalom előítéleteivel, és ezek a lányok magában a szerelemben minden mulandóságával együtt, abban, hogy szeretnek és hogy őket szeretik, találják meg öntudatukat, erkölcsi tartásukat. Anyja szorongó sóhajtására, hogy bukott nővé vált, Klärchen büszkén feleli: „Bukott nő! Egmont szerelme bukott nő?" És a fent említett versben ezt mondatja a leányanyával:

*Von wem ich es habe, das sag ich euch nicht,*
*Das Kind in meinem Leib. –*
*Pfui! speit ihr aus: die Hure da!*
*Bin doch ein ehrlich Weib.**

A Margit-tragédia a legtipikusabb e drámák között. Már rámutattunk, hogy Faustban, mint ahogy Margitban is, nemcsak magát a szerelem szenvedélyét ábrázolja a költő, hanem annak minden fejlődési fokozatát is, a könnyelmű, félig tudatos kezdetektől egészen a legmélyebb tragikumig. Faust személyében összpontosul minden nagy fejlődési tendencia. Mikor az élet felé fordul és Margithoz közeledik, a közvetlen tudás, az ördöggel kötött szerződés épp csak túlhaladott tragédiájának komor terhe nehezedik rá; és Margit iránt érzett legnagyobb elragadtatásának közepette, miközben Margit személye és közelségének varázsa a legszenvedélyesebben odaláncolja a leányhoz, akkor is dolgozik benne a leküzdhetetlen törekvés: tovább, egyre feljebb! Faust tudja, habár még önmaga előtt sem akarja beismerni, hogy neki Margit „kis világában" nincs tartós maradása. De ennek a kitörési vágynak már semmi köze nincs Weislingen vagy Clavigo érvényesülési törekvéseihez, külsőséges társadalmi céljaihoz vagy Fernando pusztán szubjektív nyughatatlanságához: nála valóban a tökéletesedés szüntelenül sarkalló ösztönéről van szó.

Ezért tragikus a Margit iránti szerelem magának Faustnak is. Bensőségesen tragikus jellege legvilágosabban ott nyilvánul meg, hogy a konfliktust kiváltó ellentétes hatalmak nem öltenek fel többé külsőleges és önállósult alakot, mint a többi fiatalkori drámában, hanem Faust felfelé törekvése és kötődése Margithoz kölcsönösen erősítik és megsemmisítik egymást. A Faust szerelmében bekövetkező sorsfordulat már tárgyalt jelenete éppen ezt a feloldhatatlanul tragikus összefonódottságot mutatja: Faust menekül Margittól, hogy megmentse őt; menekvés és magány új, nem sejtett lendületet adnak szellemének. De ez a lendület épp a Margit iránti szerelemtől kap szárnyakat, sőt – persze Mefisztó segítségének közbejöttével – a menekvés hiábavalóvá válik úgy, hogy éppen Faust szerelmének legmagasabb, legátszellemültebb foka lesz a legvégzetesebb Margit sorsára. Hogy Faust a maga útját teljes világossággal látja, az nem enyhít a dolgokon semmit, ez a tisztánlátás csak a helyzet megoldhatatlanságának szubjektív tudatosodása: Faust világfelfogása Mefisztó cinikus fordulataira képtelen válaszolni, az erkölcsi dilemmát nem tudja megoldani, még legmagasabb természetfilozófiai pátosza közepette sem:

* Hogy kitől van a gyermek a testemben, azt nem mondom meg nektek. Pfuj! köptök ki: nézd a paráznát! – tisztességes asszony vagyok mégis.

*Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen?*
*Lass mich an ihrer Brust erwarmen!*
*Fühl' ich nicht immer ihre Not?*
*Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste,*
*Der Unmensch ohne Zweck und Ruh',*
*Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,*
*Begierig wütend, nach dem Abgrund zu! . . .*
*Was muss geschehn, mag's gleich geschehen!*
*Mag ihr Geschick auch mich zusammenstürzen*
*Und sie mit mir zu Grunde gehen!**

Ugyanezt a rendkívüli tipikusságot látjuk Margitnál. Margit nem hős, mint Klärchen, sem vérszegény áldozati bárány, mint a két Mária. (Származás szempontjából is e két véglet között áll.) Megvan benne az alsó középrétegből való polgárlány minden normális szellemi és erkölcsi előítélete és gyengéje. De úgyszintén megvan az érzések abszolút és töretlen volta, az odaadás feltétlensége, bátorság, önzetlenség, az érzelmi tisztánlátás személyekkel, sőt gondolatokkal szemben is.

Objektive persze éppen itt lép fel a – nagyon bonyolult – elválasztó motívum. Fontos mozzanat, hogy az *Erdő és barlang* fordulópontja után Faust igyekszik világnézetileg is közeledni Margithoz. És ha híres beszédében Istenről a maga (és Goethe) teljesen evilági panteizmusát messzemenőleg hozzáalkalmazza Margit vallásos elképzeléseinek köréhez, úgy ez nemcsak a szerelmes ember mimikrije, aki mindenáron lelki-szellemi egyesülést is akar létrehozni, hanem az a Goethében magában is gyakran felmerülő tendencia, hogy saját spinozizmusát polémiamentessé tegye, saját messzemenő toleranciája az őszinte hittel szemben, hisz csak higgyenek egyáltalán valamiben az emberek, s ne keletkezzék bennük nihilista közöny. Ezért Margit szavai kettős értelműek:

* S ha karja közt égi gyönyörben fekszem?
Mikor szive fölött melegszem,
sorsa gyötör folytonosan.
Nem szökevény vagyok-e? Nem menekvő?
Nem céltalan, nem nyugtalan,
ki mint a vizesés, zúg szirtről szirtre, pezsgő
vággyal a mélységek felé, alatt? . . .
. . . legyen meg
nyomban, aminek lenni kell!
Bár sorsa rám szakadna kedvesemnek
s ő vélem együtt veszne el!
(Sárközi György fordítása)

*Das ist alles recht schön und gut;*
*Ungefähr sagt das der Pfarrer auch,*
*Nur mit ein bisschen andern Worten."**

Szubjektive a szellemi-lelki közelséget a pillanat mámorában mindkettő elérte; objektíve, persze anélkül, hogy az egyikükben is tudatos lenne, az elválasztó szakadék már itt feltárul közöttük. Innen az a bonyolult dialektika, egyrészt a legmélyebb őszinteség, a legelszántabb önfeltárulkozás és másrészt a csalás és öncsalás között, amely az osztálytársadalomban a szerelemre – annak legmagasabb formájában is – oly mélyen jellemző. Ezért mondja Cecilia a *Stellá*ban: „Mi hiszünk a férfiaknak! a szenvedély pillanataiban önmagukat is becsapják, hogyne csapnának be bennünket?"; ezért mondja Faust a tragikus bonyodalom csúcspontján, mikor Margit már a börtönben ül: „És bűne jóhiszemű ábránd volt csupán!"

De annak, hogy Margit Faust filozófiáját nem érti, illetve a maga alacsonyabb műveltségi szintjén értelmezi azt, ugyancsak két oldala van, amelyben álláspontjának jogosultsága és tragikuma egyaránt kifejezésre jut. Ha szemére veti Faustnak: „Nincs benned kereszténység", úgy, bár ez személyileg a kispolgárlány értetlen ellenvetése, emberileg és erkölcsileg azonban Faust mégoly magasrendű személyiségfejlődésének döntő, tragikus pontjára vonatkozik: a Mefisztóhoz fűződő, eltéphetetlen kapcsolatra. És Faust csak zavart és semmitmondó kifogásokat tud felhozni, mert tudatában van annak, és közvetlenül azelőtt az *Erdő és barlang*-jelenetben önmaga előtt is beismerte, hogy Mefisztó nélkülözhetetlenné vált számára. Nem a Faust és Margit közti szellemi színvonalkülönbség, nem az, hogy Margit képtelen megérteni Faustot, okozza tehát, hogy képtelenek áttörni az akaratlan és tragikus őszintétlenség válaszfalát, hanem a mefisztói mozzanatok összefonódása a legmagasabb rendű emberi törekvésekkel.

Noha Faust szerelme, együttérzése és részvéte igazán mély, mégis ezért van alaposan (viszonylagosan) igaza Mefisztónak, mikor e szerelem legfennköltebb világnézeti és erkölcsi szárnyalásakor is cinikusan csak az ágyra mutat, mint egyedüli következményre, és ennek örül. Mefisztó szerepe és korlátjai itt a legvilágosabbak: Margit lénye számára elérhetetlen; Faust valóságos belső harcainak magvát sem érti – de e tragédia útja mégis mindenütt az ő „bölcsességének" köveivel van kikövezve. Minthogy Mefisztó számára

* Amit mondtál, az szép nagyon,
nagyjából igy beszél a pap is,
legföljebb kissé más szavakkal.
(Sárközi György fordítása)

Margit megközelíthetetlen, a lány szerelme is ment minden problematikától. És tragikuma éppoly szükségszerűen következik e kétség- és meggondolásmentes egyenesvonalúságból, mint a Faust tragikuma abból a tépettségből, amely életművében való feloldódása és szerelmének boldog mámora között keletkezik.

A goethei tipizálás nagyszerűsége tehát nemcsak a tragikumig nyúló fejlődés minden mozzanatának általános életigazságában mutatkozik meg, hanem abban is, hogy e fejlődés menete, a magasrendű és alantas motívumok küzdelmes keveredése mindig mélyen tipikus marad, hogy a költő e szerelem egész történetét, annak – félig-meddig véletlen – keletkezésétől egészen a – szükségképpen tragikus – pusztulásáig minden jellegzetes fejlődésszakaszában bemutatja. Ezért szükségszerű, hogy Margit éppúgy elcsábított és ebbe a csábításba belepusztuló, az alsóbb rétegekből származó alak legyen, mint a *Sturm und Drang* többi hősnője. De a pusztulás goethei ábrázolása, amely – mozzanatként – magába foglalja a *Sturm und Drang* minden társadalmi motívumát is, mélyebb és szilárdabb alapokon nyugszik. Az út a pusztulásig nemcsak teljesebb, hanem drámai ellentmondásokban gazdagabb is. A *Sturm und Drang* művészete számára csak két lehetőség kínálkozott: vagy könnyelmű csábítás és – a szexuális vágy kielégítése után – az eltaszítás, vagy pedig valóságos szerelem, amely mint szerelem töretlen marad, de az osztálykülönbségek hatalmán, amivel nem szállhat szembe semmi, elbukik. A Margit-tragédia e két motívum-sort Goethe sajátosan magasabb fokán egyesíti: Faust mindvégig szereti Margitot, és ugyanakkor – szenvedélye fokozódásával mind fokozottabban – belsőleg hűtlenné lesz hozzá, mivel fejlődésének azok a mozzanatai, amelyek Margit életkörén túlvezetnek, a szenvedély erősödésével, annak beteljesülésével ugyancsak erősödnek. És Margit nemcsak becsületét és társadalmi létét, anyját és bátyját áldozza fel, hanem – a börtön-jelenetben – minden szenvedélyes vonzódás ellenére, amely Fausthoz, szerelméséhez és megmentőjéhez vonzza, aki a legnagyobb szükség pillanatában valóban váratlanul jelenik meg, egyúttal érzi szerelmének végét is:

*Wo ist dein Lieben*
*Geblieben?*
*Wer brachte mich drum?...*
*Mir ist' als müsste ich mich zu dir zwingen,*
*Als stiessest du mich von dir zurück:*
*Und doch bist du's, und blickst so gut, so fromm.**

A mindenható és kölcsönös vonzalom tragikus hullámzásába, amely áthidalhatatlanul elválasztó szakadékok fölött áramlik, a szerelemnek ebbe a testi-lelki fejlődésébe lép be Mefisztó, aki egyszersmind széttépi ezt az érzést, és döntést sürget Margit evilági-gyakorlati megmentésének ügyében. Margit ekkor végérvényesen határoz: attól a Fausttól, akinek Mefisztó nélkülözhetetlen, nem hajlandó a menekvést elfogadni. Ezért kiálthatja a hang felülről: „Megmentetett!"

Margit túlvilági megmentése, amely az 1808-as fogalmazás kiegészítő toldaléka és az *Ős-Faust*ból még hiányzik, éppúgy hozzátartozik az egész mű „fenomenológiai" megalapozásához, mint Faust megmentésének és végső beteljesülésének túlvilági jellege. Magától értetődően egyik esetben sincs szó Goethe vallásos hitéről a túlvilágban, hanem annak a felismerésének költői összefoglalásáról, hogy az általa ismert társadalmi-történelmi valóságban emberi tökéletesség nem lehetséges – sem Faust, sem Margit típusa számára, s ezzel együtt jár rendíthetetlen hite az emberiség jövendő fejlődésében, amely egykor majd, számára ismeretlen módon, ezeket a kérdéseket is meg fogja oldani. Minthogy azonban Goethe horizontja a polgári társadalommal lezárul, erről a jövőről még utópikus képet sem tud alkotni. (*Wilhelm Meister vándorévei* Faust fejlődésének utolsó szakaszát szélesebben és konkrétabban dolgozza ki, de „megváltásának" problémáját nem érinti.) Goethe jövőbe vetett hite tehát puszta hit kell hogy maradjon, és mint ilyen, konkrét valóság-öltözéket önmagából nem teremthet magának. Innen származik az a – gondolatilag, történelemfilozófiailag – önkényes választás, mely a katolikus mennyországot teszi meg záróképpé.

Goethe maga is érezte, hogy ha pusztán meghatározatlan hitet ábrázol, a

* Nagy szenvedélyed
mivé lett?
Ki fosztott tőle meg?...
Nem érzem többé, csak olyanformán,
mintha magam rád erőszakolnám,
kezed meg visszataszítana;
s mégis te vagy, s jóságod végtelen.
(Sárközi György fordítása)

művészi elmosódottság nagy veszélye áll előtte. Eckermann-nal folytatott egyik beszélgetésében úgy véli, hogy e veszélynek nagyon könnyen áldozatul esett volna, „ha költői szándékaimnak az élesen körvonalazott keresztény-katolikus figurák és eszmék segítségével nem adtam volna jóltevően korlátozó formát és szilárdságot." És költői törekvései mitikus megtestesítőinek kiválasztásánál Goethe mindig korlátlan belső szabadsággal járt el: *minden* mítoszt a legnagyobb szellemi szuverenitással kezelt. Egy alkalommal így ír Jacobinak: „Ami engem illet, lényem szerteágazó szála mellett egyetlen gondolkodásmóddal megelégedni nem tudok: mint költő és művész, politeista vagyok, mint természetkutató viszont panteista, és éppolyan határozottan az egyik, mint a másik." Ha ezeket az előfelvetéseket elfogadjuk, úgy a keresztény mennyország a 16. század általános koloritjából, katolikus jellege pedig e mitológia nyomatékosabb érzékhatásából könnyed természetességgel következik.

Mindez azonban pusztán a kérdés formális oldala. Van viszont még két mozzanat, amelyek révén a katolikus mitológia érzéki kifejezőeszközül szolgálhatott számára teljesen heterogén tartalmak ábrázolásánál. Ilyen mindenekelőtt a *Faust*ban olyannyira fontos belső mozgalmasság és ennek költőileg szemléletes kifejezése. A katolikus menny hierarchikus jellege tagolt színpadot szolgáltat Goethének e mozgalmasság számára. Ez a színpad általában véve már Danténál megvan. De ott csak a költő maga mozog, fokról fokra felemelkedve a hierarchikus tagoltság lépcsőjén, egyébként pedig – néhány kivételtől eltekintve, például ott, ahol a lelkek elhagyják a purgatóriumot – minden léleknek meg van szabva a saját meghatározott helye. Itt tehát a hierarchia csak Dante mozgására, belső változására és külső helyváltoztatására szolgáló tér. Goethénél – amennyire ezt a jelenet rövidsége megengedi – mindkét mozzanat sokkal dinamikusabb. A *Faust*ban világos jelek utalnak a további növekedésre, a további fejlődésre. A megváltott lelkek Goethénél szabadon mozognak a mennyben. A Mater gloriosa így szól Margithoz:

*Komm! hebe dich zu höhern Sphären!*
*Wenn er dich ahnet, folgt er nach.**

* Jöjj! Szállj magasabb régiókba!
Amint megsejt, siet feléd!
(Kálnoky László fordítása)

Goethe mennyországa tehát csak esztétikailag, csupán formális értelemben katolikus; tartalma szerint az emberi nem örök tökéletesülésének goethei vonalát folytatja, szimbólum, amely az ember – Goethe számára konkrét formában elképzelhetetlen – igazi kiteljesedésének és határtalan továbbhaladásának egységét jelzi:

*Alles Vergängliche*
*Ist nur ein Gleichnis;*
*Das Unzulängliche*
*Hier wird's Ereignis;*
*Das Unbeschreibliche*
*Hier ist es getan . . .**

Ugyanígy illeszti művébe Goethe a felülről jövő kegyelem katolikus fogalmát, és azt észrevétlenül ellentétévé, földivé és evilágivá változtatja át. Emlékezzünk a már idézett, Goethe által az egész mű kulcsaként megjelölt sorokra. Ezek következőképpen folytatódnak:

*Und hat an ihm die Liebe gar*
*Von oben teilgenommen,*
*Begegnet ihm die selige Schar*
*Mit herzlichen Willkommen.***

A szerelem itt még szimbolikus kétértelműségben jelenik meg: a katolikus módon festői környezetből olyasvalami cseng át, ami hangzásában a kegyelemre emlékeztet. De ez is megszünteti, magasabb szintre emeli önmagát. Nem véletlen, hogy az általunk imént idézett zárósorok, csak külső látszat szerint keresztény, lényegüket tekintve panteista fejlődésdialektikája után, teljesen földi jelleggel végződnek:

* Csak földi példakép
minden múlandó;
itt lesz a csonka ép
s megbámulandó;
mit nincs szó elmondani,
itt fényt sugároz
(Kálnoky László fordítása)

** S ha hozzá felsőbb szeretet
hatalma fogta pártját,
s boldog égi seregek
örömrepesve várják
(Kálnoky László fordítása)

*Das Ewig-Weibliche*
*Zieht uns hinan.**

Éppoly kevéssé véletlen az is, hogy az egész költemény Faust és Margit utópikus, de tartalma szerint földi természetű szerelmi egyesülésének perspektívájával végződik. Az a néhány megjegyzés, amely a befejezést megelőzi, a tartalmat Goethe megszokott halk és finom módján világítja meg. Margit felfedezi Faust emberi kibontakozását és megtisztulását, s ezzel a kéréssel fordul a menny királynőjéhez: „Engedd, hogy oktassam őt!", s erre következik Mária előbb idézett felelete és a zárószakasz. Faust számára tehát a menny önnön fejlődésének a túlvilágba átvetített kulminációja, amelynek csúcspontja és koronája az újraegyesülés Margittal; minden egyéb csak miliő, közvetítő közeg, dekoráció. Faust törekvései számára Margit a tökéletesedés nemtője, ahogy a halálba menő Egmont számára Klärchen a szabadság nemtője volt.

Mit tanul hát Faust, aki felemelkedése közben már az „üdvözült gyermekek" tanítójává magasztosodott, Margittól?

Itt az emberi tökéletesség goethei koncepciójának egyik igen fontos öregkori változatával és továbbfejlesztésével állunk szemben. E koncepcióban mindig két tendencia küzd egymással az uralomért, és a dolog lényegéből következik, hogy Goethénél mindig a két tendencia kiegyenlítésének más és más formájáról lehet csak szó, nem pedig szigorúan értelmezett választásról, az egyik teljes elfogadásáról és a másik teljes elvetéséről.

Az első tendencia az egyes emberi képességek legmagasabb fokú kiképzése, a mesteri tudás fokáig való tökéletesítésük; ez Goethénél, aki minden tevékenységet a gyakorlat szempontjából, az objektív valósággal való tudatos és intenzív kölcsönhatásában fog fel, egyszersmind széles és mély valóságismeretet jelent. A második tendencia a törekvés a belső emberi harmóniára a képességek kiformálása folyamán; tehát az a törekvés, hogy a gyakorlat mesteri uralma ne tegye az embert virtuóz módon specializált szörnyszülötté, hanem az egyes, az uralkodó képességek kibontakozását az *egész* ember harmonikus kibontakozása kísérje.

Ebből a törekvésből érthető az a mély benyomás, amelyet Goethe fiatalkori fejlődésére Hamann gyakorolt. Goethe Hamann hatását így fogalmazza meg: „Minden, aminek teljesítésére az ember vállalkozik, akár tettben, akár szóban, akár egyéb módon hozza azt létre, valamennyi erő egyesítéséből kell hogy fakadjon; minden elszigetelt elvetendő. Elvnek nagyszerű, követni

* ... az Örök Asszonyi
emel magához.
(Kálnoky László fordítása)

azonban nehéz . . . Az ember, miközben beszél, a pillanat tartamára szükségképpen egyoldalúvá válik; nincs közlés, nincs tanítás elkülönülés nélkül."

Goethe tudja, hogy az ő valóságában ez a két tendencia, bár a valóban sokoldalú, harmonikus ember csak szintézisükből jöhetne létre, ellentmondásosan, sőt összeegyeztethetetlenül áll egymással szemben. Érett korának legboldogabb időszakában még fel is vázol egy társadalmi utópiát (a *Wilhelm Meister tanulóéveiben*) összeegyeztetésükről. De a későbbi évtizedek társadalmi tapasztalatai, a kapitalizmus élménye, amelynek szerepét a termelőerők fejlesztése terén Goethe minden érzelgős fenntartás nélkül helyesli, a kapitalizmus társadalmi ellentmondásainak derengő felismerése ebben a kérdésben a rezignáció felé terelik őt. A *Wilhelm Meister vándoréveiben* és a *Faust* második részében már elszántan lemond az ifjúkor viharos harmóniakövetéseiről, az érett férfikor utópikus álmairól. De Goethe lemondása bizonyos fokig csak „reálpolitikai", csak gyakorlati, csak kimondása annak, ami van, és nem korábbi reményeinek elvi feladása. Ez az eszmény továbbra is központi tartalma marad a jövőről kialakított perspektívájának. Tudja azonban, hogy ez az eszmény a valóságos jelen számára nem más, mint csupán csak eszmény.

Minél rezignáltabb azonban Goethe, és minél inkább síkra száll az egyes emberi képességek kibontakoztatásáért, mely folyamat a természet feletti uralmat és így az emberi nem további kibontakozását éppen e képességek feldarabolása által mozdítja elő, annál energikusabban kutat mindenfelé a valóságban olyan reális tendenciák és tények után, amelyekben az emberi harmónia és tökéletesség megvalósult, még ha másfajta objektív lemondás alapján is.

Goethe világnézetének egyik demokratikus, sőt majdnem plebejus oldala fejeződik itt ki. Azt mondja: „A legkisebb ember is teljes lehet, ha képességeinek és készségeinek határain belül mozog, de még szép *erények* is elhomályosulnak, felbomlanak és megsemmisülnek, ha az arányosság elengedhetetlen követelményét elhagyják. Ezzel a bajjal az újabb korban még sokszor fogunk találkozni . . ." Fontos szembefordulás ez mindenfajta szellemi arisztokratizmussal, hogy a zsenikultuszról ne is beszéljünk. Az emberi harmónia feldúlásával szemben – amit az egyes képességek szörnyűségesen egyoldalú fejlesztése hozott létre – Goethe a kiegyenlítő mozzanatot nem azokban az emberekben találja meg, akik, esztétikailag tudatosan, belsőleg „lekerekítik" önmagukat; eszményeinek az élet teremtette, tehát az élet biztosította megvalósulását inkább olyan, túlnyomóan plebejus természetű emberekben keresi, akiktől a legmagasabb szellemi kibontakozást életkörülményeik megtagadták ugyan, de kiknek született derekassága mégis lehetővé tette, hogy képességeik spontán harmóniává növekedjenek bennük. Goethe távol áll attól, hogy ebben valamiféle rousseau-i eszményt lásson, és azt javasolja: szo-

rítsuk vissza a fejlődést erre a szintre. Szeretete és becsülése, amelyet ilyen alakok iránt érez, (viszonylagos) emberi felsőbbrendűségük felismerése a kapitalizmus afféle termékeivel szemben, akik tehetség és szellem dolgában magasabban állnak, azon alapul, hogy éppen bennük pillantja meg az általa megálmodott harmónia emberileg lehetséges és elérhető mivoltának reális biztosítékát, minden képesség kibontakozásának legmagasabb színvonalán.

Nem véletlen tehát, hogy az emberi tökéletességnek ezt a formáját Goethe gyakrabban leli fel plebejus rétegekben, mint a társadalom csúcsain, gyakrabban nőknél, mint férfiaknál. A goethei nőalakok – legyen az Iphigenia vagy Philine, Klärchen vagy Ottilia, Nathalia vagy Dorothea – hervadhatatlan bája éppen ezen a (jelentős férfiakhoz képest) korlátozott, intenzíve harmonikus emberi tökéletességen alapul. Goethe itt sem Rousseau-hívő, bármennyit tanult is – éppen ezen a ponton – a rousseau-i társadalomkritikából: egyetlen pillanatig sem gondol arra, hogy Egmontot Klärchen, Faustot Margit szellemi színvonalára süllyessze le; sőt még az ilyen primitívebb tökéletesség utáni romantikus vágyakozás is teljesen hiányzik nála s éppen ezért hőseinél is.

Viszont csakugyan az általános értelemben vett emberi tökéletesedés egyik lényeges típusát fedezi fel itt, amelyben a tulajdonságok, különösen az erkölcsi természetűek, egész sora magasabban, mintaszerűbben fejlett, mint az objektív valóság legvirtuózabb, legtehetségesebb, legtanultabb meghódítóinál. És arról álmodik, hogy az emberiség további fejlődési fokain a legmagasabb szellemiség, az egyes emberi tehetségek intenzíve és extenzíve leggazdagabb kibontakozása, anélkül, hogy a kivívott eredményeiből bármit is feladna, eléri majd ezeknek a nőknek belső emberi arányosságát, morális és esztétikai harmóniáját.

Ez a kontraszt egész életében foglalkoztatja Goethét. A *Tasso*ban a megoldásnak még helyenként udvari-esztétikai mellékíze van. A *Tanulóévek* határozott szakítást jelent minden külsőséges társadalmi tényezővel (társadalmi szempontból minden házasság egyenlőtlen házasság a regényben). Goethe olyan emberek kis körének utópiáját mutatja itt be, akik szellemileg magas fokon vívnak ki bensőséges emberi harmóniát, de úgy, hogy a mintaszerűség propagandisztikus hatása – Fourier módjára – e kör szélesebb kiterjedését váltja ki.

Csak később, mikor tisztábban betekint a szeme láttára bontakozó kapitalista társadalomba, akkor jön létre nála a „kis és a nagy világ" egészen éles kontrasztja. Ha figyelembe vesszük Goethe feltétlen odaadását a „nap követelései" iránt, saját jelene iránt, amelyet sosem hagy figyelmen kívül, s amelyet nem kíván lerázni magáról, éppen, mert semmiféle szempontból sem ro-

mantikus, szükségszerű, hogy a két „világ" szétszakítottsága, amely állandó alapja volt a goethei erotikának és művészi ábrázolásának, még szembetűnőbben ütközzön ki. A kontraszt erőteljes hangsúlyozásával azonban egyszersmind a gondolati és utópikus, költői módon túlvilági megoldás szükségszerűsége is egyre nyomatékosabb. A befejezés katolikus mennyországa tehát az az emberi harmónia és tökéletesség, amely a „kis világból" nőtt ki, egyesülvén a „nagy világ" határtalan tökéletesülésével, a személyiség kibontakozásának örök továbbfejlődésével a kölcsönös segítség és „oktatás" alapján, tehát olyan továbbfejlődés alapján, amely a mefisztói erőket már nem veszi igénybe. A mennyben Faustnak mindezt Margittól kell „megtanulnia".

Az út ehhez a tökéletesedéshez Faustnak a gyakorlat felé vezető útja volt. Mint említettük: ezért nem ábrázolja Goethe Faust utólagos megbánását, inkább gyógyulását a tragikum-ütötte sebekből, a természettel, az élettel, a gyakorlattal kialakított új viszonya segítségével. És a tragikum leküzdésének ez a módja nem jelent felejtést, az áldozatok könnyelmű cserbenhagyását, hanem éppen annak bátor elismerését, hogy az ilyen tragikus konfliktusok evilági módon, a társadalmi jelenidőben megoldhatatlanok, miközben a költő szüntelenül követeli, hogy meg kell találni az emberi nem számára a valódi, a jelenen túllépő megoldást. Mikor Heléna eltűnik, és köntöséből mágikus felhő lesz Faust számára, mely őt gyorsan túlemeli „mindenen, ami közönséges", magányos sziklavidékre érkezvén, Faust ezt a köntöst ködképpé látja szertefoszlani, előbb Juno, Léda és Heléna ködképeivé; utolsónak azonban ezt a képet látja:

*Täuscht mich ein entzückend Bild*
*Als jugenderstes, längst entbehrtes höchstes Gut?*
*Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf,*
*Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet's mir,*
*Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,*
*Der, festgehalten überglänzte jeden Schatz.*
*Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Ford,*
*Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin,*
*Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.**

* . . . elbűvölő kép általt-e,
mint ifjúságom rég hiányzó fő java?
A szív mélyének zsenge kincse fölbugyog;
vágy hajnalát, az első rögtön érezett,
alig értett tekintetet idézve leng,

Ezzel a képpel, Margit-Auróra (hajnalhasadás) képével a lelkében utasítja most vissza Faust Mefisztó kísértését, aki „a világ borzalmait és azok nagyszerűségeit" akarja nekiadni, ekkor határozza el magát a személyes lemondásokkal teli útra, hogy rálépjen a csupán a nagy ügynek szentelt gyakorlat útjára. Ez külsőleg és pszichológiai szempontból a legnagyobb fokú eltávolodás Margit „kis világától" és annak bensőséges harmóniájától; Goethe történelemfilozófiájának álláspontjáról nézve azonban épp itt lépett Faust a helyes útra. Itt bontakozik ki az a küzdőtér, amelyen Faust a legmagasabb fokú tudatossággal és a legnagyobb energiával, bár a jelen értelmében ugyancsak tragikusan hiábavaló módon veszi fel a harcot a mefisztói elem ellen. De ez a tragédia is túlmutat a puszta tragikumon. Faust vereségében is megmenti az emberi személyiség legbenső magvát, megnyitja az utat az emberi nem túlvilági-utópikus megmentése felé.

„Az Örök Asszonyi emel magához" – nemhiába utolsó szava ez nemcsak a *Faust*nak, a költeménynek, hanem Goethének, a költőnek is. Utolsó bizonyságtétele ez arról, hogy az ember *ezen a* világon is tökéletessé lehet, tökéletessé, mint fizikai-szellemi személyiség, tökéletessé azáltal, hogy a külső világ felett megszerzi az uralmat, hogy saját természetét szellemiségre, kultúrára és harmóniára emeli, de természetességét nem szünteti meg.

Platón *Lakomá*ja és Dante Beatricéje óta a szerelemnek soha nem volt még ekkora súlya egy nagy szellem világképében. De Platon és Dante szerelme lényege szerint túlvilági és aszketikus. Goethe, aki kortársa azoknak a tendenciáknak, amelyek „a marxizmus három forrásává" lettek – ugyancsak lényének lényege szerint –, egészen földi, egészen evilági. A befejezés esztétikai-katolikus formája csak reakciós romantikusokat vagy ostoba liberálisokat téveszthet meg.

## STÍLUSKÉRDÉSEK: „A MŰVÉSZI KORSZAK VÉGE"

Esztétikailag is „inkommenzurábilis" alkotás a *Faust*. Nem drámai, nem is epikai jellegű, jóllehet mindkét műfaj legmagasabb kvalitásait egyesíti.

Goethe és Schiller – együttműködésük idején – kidolgozták a dráma és az epika elhatárolásához szükséges legdöntőbb fogalmi meghatározásokat. Alap-

mely őrzőjének minden kincsnél fényesebb.
Mint lelki szépség, nő a bájos látomás,
nem oszlik el, a messzi űrbe száll tova,
és elviszi magával lelkem jobb felét.
(Kálnoky László fordítása)

vető különbségként jelölték meg azt, hogy az epika mindent a múltban ábrázol, míg a drámában minden a jelenben történik. Ezen alapvető megkülönböztetés szempontjából a *Faust*ot teljes joggal nevezhetjük drámai jellegű alkotásnak. A drámaiság túlnyomó súlyát épp a történetfilozófiai, „fenomenológiai" szerkesztési mód, a „tudat-alakok" egymást váltó sorrendje írja parancsolólag elő. Hiszen a költő nem átmeneteket ábrázol, az egyik fokról a másikra. Nem tekint előre, nem pillant vissza, kizárólag az adott állapot érzékelhető jelenét mutatja be. Ebben az értelemben a *Faust* megfelel a hegeli esztétika későbbi meghatározásának is, amely ebben a plasztikus önmagára-utaltságban, a figurák és helyzetek e plasztikus lekerekítettségében a drámai ábrázolás egyik lényeges jegyét pillantja meg.

Teljesen illik a goethei ábrázolásmódhoz, hogy a *Faust*ban alig akad jelenet, amelynek funkciója egy átmenet megteremtése vagy valami később sorrakerülő megalapozása volna. A *Boszorkánykonyha* talán az egyetlen jelenet, amely valami effélét, az érett férfikorban levő Faust ifjúvá átváltoztatását tárja elénk a költő. Egyébként mindig a magasabb fejlődési fok kész tényével találjuk szemben magunkat, amelynek aztán – drámailag – saját színpadi és szellemi értelemben kibontakozó erőiből kell önmagában véve szükségszerűnek bizonyulnia, tehát az előzményekből szervesen kibontakoznia.

Olyan jelenetek, mint a *Klasszikus Walpurgis-éj* vagy a második rész IV. felvonásában Faust hűbéri beiktatása, csak látszólag átmenetek, csak látszólag előkészítései ezek Heléna megjelenésének, illetve az utolsó jelenetek termelési szférájának. Sokkal inkább mondhatnók, hogy mindkettőnek megvan az önálló szellemi és drámai szükségszerűsége, mindkettő egyenlő erővel meghatározott, saját létükben megalapozott és magukban véve is önálló „tudat-alakokat" képvisel: az elsőben az antik szépség („fenomenológiai") keletkezése jelenik meg előttünk, a másodikban a széthulló, önmagát szétmarcangoló, bomlási folyamatában megmerevedő feudalizmus képe, amelynek intermundiumaiban az őt elnyelő kapitalizmus növekedik fel. Nem véletlen, hanem Goethe ábrázolásmódjának jellemző jegye az, hogy hűbéri beiktatás jelenete maga éppúgy nem kerül színre, mint Heléna kiszabadítása az alvilágból. Csak a császárnak az érsekkel folytatott beszélgetéséből, csak a reakciós hatalmasságok tehetetlenül dühöngő elhárító műveleteiből tudjuk meg, hogy a beiktatás már megtörtént; Goethe csupán a hűbéri kapcsolat keletkezésének történelmi miliőjét mutatja be, mint szükségszerű és önálló „tudatalakot". Még a túlvilági befejezésnek is érzéki, színpadszerű és drámai jelenvalósága van.

De – paradox módon – éppen a szerkesztés ezen igazán drámai elveiből következik az egész mű epikai jellege. Eckermann és Goethe egyik beszélgetése pontosan jellemzi a szerkesztési módot: „Ez a felvonás megint egészen

sajátos jelleget kap, úgyhogy a többivel, mint valami magában álló kis világ, nem is érintkezik, és az egészhez csak a megelőző és következő mozzanatokkal fennálló halvány vonatkozásai révén csatlakozik.

Így tehát – mondtam én [Eckermann, L. Gy.] – egészen olyan jellegű lesz, mint a többi, mert hiszen alapjában véve az Auerbach-pince, a boszorkánykonyha, a banyabérc*, az országgyűlés, az álarcos felvonulás, a papírpénz, a laboratórium, a klasszikus Walpurgis-éj, a Heléna-részlet csupán magában álló kis világkör, amelyek – lévén önmagukban lezártak – hatnak ugyan egymásra, de amelyeknek egymáshoz mégis kevés közük van. A költőnek az a fontos, hogy egy sokrétű világot fejezzen ki, és egy híres hős mesés tetteit csak mint az egészen végighúzódó fonalat használta, hogy arra azt fűzzön fel, amit kedve tart. Így van ez az *Odüsseiá*ban és a *Gil Blas*ban is.

Teljesen igaza van – mondta Goethe –; az efféle szerkesztésnél nincs is másról szó, mint arról, hogy az egyes tömbök jelentősek és világosan kirajzolódóak legyenek, míg a szerkezet mint egész, mindig inkommenzurábilis marad, de éppen ezért, akárcsak egy megoldhatatlan probléma, az embereket újra meg újra ismételt szemlélődésre csalogatja."

Ez nem utólagos igazolás a csaknem befejezett mű számára. Sőt, ezek a gondolatok éppen akkoriban bukkannak fel, amikor Goethe hozzálát a fiatalkori töredék döntő továbbviteléhez, befejezi az első részt, és megkezdi a második rész jeleneteinek kidolgozását. E törekvésekkel kapcsolatos, bár semmiképp sem kizárólag belőlük, szükségleteikből következik, hogy Goethe és Schiller fogalmilag világosan kidolgozza az epikai és drámai elvek közti különbséget és szükségszerű kölcsönhatást. Eszmecseréjük során hozza szóba Schiller az összkompozíció részei önállóságának fent tárgyalt problémáját, s ebben az epikum fontos jellegzetességét fedezi fel. Ezt írja Goethének: „Mindabból, amit Ön mond, egyre világosabbá válik előttem, hogy a részek önállósága az epikai költemény egyik fő jellegzetessége." Néhány hónappal később Goethe ezt a gondolatot kifejezetten a *Faust* szerkezetére alkalmazza. Ezt írja Schillernek: „Mindez szándékaimmal és terveimmel, mint ahogy természetes is, nagyon jól összevág, csak éppen a dolgot e barbár kompozíciónál a kényelmesebb végén fogom meg, és a legmagasabb követelményeket inkább csak érinteni, mint teljesíteni kívánom . . . Gondom lesz rá, hogy az egyes részek kecsesek és szórakoztatók legyenek, s valamennyire meggondolkoztassanak; az egésznél, amely mindig töredék marad, talán hasznomra válik majd az epikus költemény új elmélete."

Az ábrázolásmód világnézeti alapja már ismeretes előttünk: Goethe viszo-

* Eredetileg: Blocksberg. Kozma Andor átültetése.

nya a tragédiához. Mivel az emberiség fejlődésének tipikus fokait tragédiák olyan láncolatának érezte, amelynek összefüggése és totalitása többé már nem tragikus, világfelfogása – hogy extenzíve és intenzíve egyetemes érvényű ábrázolásra lelhessen – szükségképpen sarjasztott egy ilyen epikai-drámai forma olyan formát, amelyben a két elem közül egyik sem jut túlsúlyra, és amelyben az a tény, hogy – kölcsönösen-dialektikusan – áthajtják egymást, egyedülálló egységet és dinamikus egyensúlyt teremt. Mert felületes dolog volna, ha a két elv kölcsönös összefonódását nem követnénk a legkisebb részletekig, ha a *Faust* egészét úgy képzelnénk el, mint egyes drámákból álló epikai koszorút, vagy mint valami nagy drámát, amelynek egyes részei epikusak. Nem, minden rész drámai, mert egy embertípusnak (az emberiség egyik fejlődésfokának) sorsa szemünk előtt dől el benne, belső ellentmondásai immanens dialektikájának műveként, éspedig leginkább tragikusan vagy legalábbis tragikomikusan (csak az Auerbach-pince komikuma kivétel ez alól). Másrészt minden rész egyúttal epikus is, mert ahhoz, hogy valamely alak néhány jelenetben kivívja magának egy személy és ugyanakkor egy fejlődési fok tipikus légkörének szükséges hitelét, a konfliktusok társadalmi környezetének, a társadalmi objektumoknak a dráma által megkövetelt, a tisztán drámai értelemben vett teljességen messze túlnövő epikus teljességet kell maguknak kivívniuk. Így kerekednek ki az egyes részek önálló kis világokká, jutnak olyan önállóságra, amilyen az igazi drámában, még annak legszélesebb formájában, a shakespeare-iben is, elképzelhetetlen. Shakespeare-nél a legterjedelmesebben és legszétágazóbban kidolgozott epizód is mindig csupán dinamikus átvezető pont, amely az egész építményben betöltött eme funkciója (és a megvalósítás ebből következő belső mozgalmassága és drámai nyugtalansága) következtében soha ilyen önállóan le nem kerekedhet.

Ugyanígy fonódnak egymásba a *Faust* egészének felépítésében az epikai és drámai elvek: bizonyos értelemben az egész *Faust*ot úgy foghatjuk fel, mint valami nagyvonalúan megtervezett nevelési regényt a *Wilhelm Meister* stílusában. És mint minden nagy epikai mű, „a modern élet *Iliásza*" is egész sor drámát tartalmaz. (Ezt fedezte fel és emelte ki már Arisztotelész is Homérosznál, Schiller pedig a *Wilhelm Meister*ben.) Itt, a *Faust*ban azonban az a sajátos helyzet adódik, hogy a költemény egésze az ilyen drámákat nemcsak csíra formában, lehetőségük szerint tartalmazza, hanem ezek a költeményben drámai teljességükben kibontakoznak.

A koncepció egészének kétarcúságát a drámai jelleg egyes jelenetekben, sőt jelenetkomplexumokban történő „felfüggesztésének" általunk már kiemelt mozzanata is nyomatékosítja, miközben a helyzet bonyolultsága még azáltal is fokozódik, hogy a drámai jelleg „felfüggesztése" is bensőleg drámai formá-

val rendelkezik. De nemcsak az akció állandó, plasztikus jelenidejűsége biztosítja a mű egészének drámai elvét, hanem a személyek megkomponálása is, a cselekmény hamisítatlanul drámai összezsúfolása egyetlen cselekvő hősbe. A költeményben Faust a legnagyobb súllyal rendelkező, a cselekmény minden lényeges meghatározó mozzanatát tettekkel önmagára és önmagában összpontosító alak, semmiképp sem az események reakciójának kimutatására szolgáló lakmuszpapír, mint a – hamisítatlan regényszerűnek tervezett és ezért az emberileg jelentékenyebb alakok által mindig árnyékba borított – Wihelm Meister figurája.

A drámai és epikai elv kölcsönös összefonódása a modern irodalom általános tendenciája, amely a *Faust*ban csak legnyomatékosabb és legparadoxabb formájában jelentkezik. A modern dráma – mint ahogy azt más tanulmányokban ismételten és részletesen kimutattam – egyre fokozottabb mértékben válik „regényszerűvé", és a drámai elemben Balzac jogosan látja az új regény fontos megkülönböztető jegyét a 18. század regényével szemben. Balzac itt mindenekelőtt Walter Scottra hivatkozik. Ez közvetlen értelemben kétségkívül helytálló. Hamis volna azonban, ha ebben a fejlődésben Goethe – elméleti és gyakorlati – szerepét aláértékelnénk. Goethe és Schiller csaknem félévszázaddal Balzac *Emberi komédiá*jának híres előszava előtt behatóan tárgyalta már az epika és dráma elveinek szükségszerű egymásbajátszását, mint a keletkezőfélben levő új irodalom lényeges jegyét. És Goethe alkotó munkássága a döntő előfutár szerepét tölti be ennek az új irodalomnak a születésében. Láttuk, hogy Balzac a regény drámai mozzanatainak hangsúlyozásánál – ami egyszersmind a jelenkori regény történetiesítését is jelenti –, közvetlenül Walter Scottra hivatkozik. Ne felejtsük el azonban, hogy Scott történelmi regényének igazi szülőapja éppen Goethe *Götz von Berlichingen*je volt.

Goethe művészetét, beleértve a *Faust*ot is, sohasem érthetjük meg, ha nem a 18. és 19. századot összekötő hidat látjuk benne esztétikailag is: a felvilágosodás kiteljesedését, önmagát meghaladó mozgását és ugyanakkor Walter Scott és Byron, Balzac és Stendhal szellemi és esztétikai előkészítését.

E fontos kapcsolódási pont mellett persze nem szabad szemet hunynunk ama mély szakadék felett sem, amely Goethét a sajátosan új irodalom tipikus képviselőitől elválasztja. Az idős Goethe esztétikai éleslátása nemcsak Byron, Walter Scott és Manzoni jelentőségét ismerte fel, hanem Balzacét és Stendhalét is, már első döntő jelentőségű műveikben. Mindazonáltal Goethe műve választóvonalat is jelent a régi és új művészet között. Heine nagyon helyesen jegyzi meg Goethével kapcsolatban, hogy halálával beállott „a művészi korszak vége". (Hasonlóképp ítéli meg Belinszkij az orosz irodalom Puskin-korszakát.) A szépség, a harmónia uralma a költői vonalvezetésben Goethénél, akár-

csak Puskinnál, sohasem tisztán esztétikai kérdés, hanem a társadalmi lét és az annak szükségképpen megfelelő, előremutató tudat kérdése. Ha a későbbi költészetben a szépség esztétikai elve a szükségszerűségét történelmileg megalapozó társadalmi alap nélkül jut uralomra, kikerülhetetlen a sápadt epigonság: olyan művészet keletkezik, amely leszakadt a kor nagy problémáiról.

Goethe (hasonlóképp: Puskin) „művészi korszaka" csillagtávolságban áll ettől. Nyilvánvaló, hogy egy olyan világköltemények, mint a *Faust*, amely egy hatalmas történelmi átmenet legnagyobb kérdéseit a számunkra már ismeretes mélységgel ragadja meg, a formai esztéticizmushoz semmi köze nem lehet. A szépség követelménye Goethénél többé nem naivul, spontánul-organikusan sarjad ki, mint az antikvitásban, mint (némiképp erőtlenebb formában) a reneszánszban. Noha az előrenyomulás a szépség felé egészében spontán, ez a tendencia Goethénél már harcot is jelent saját kora ellen, a kibontakozó kapitalizmus művészetellenessége (emberellenessége, embert szétdaraboló jellege) ellen.

A harc iránya és funkciója kettős. Goethe arra törekszik, hogy a kor árja ellenében fenntartsa azt az emberi hitelességet, azt az egyszerű és közvetlen, érzéki és naiv, értelemtől áthatottan szellemi, józanul morális célzatú kifejezésmódot, amely az antik művészet hamisítatlan – nem formalisztikus, udvarivá nem torzított – varázsát adja. Ugyanakkor azonban érzi, hogy az ellentétesen ható tendenciákat nem lehet mindig egyszerűen a közönség rossz ízlésének, a szenzációhajhászásnak, a nyers tematikus mohóságnak és hasonlóknak a számlájára írni, hanem abból az életanyagból jönnek létre, amely a költőre ilyen témákat és ilyen témáknak megfelelő formákat (inkább deformációkat) kényszerít rá. Ezért azt tekinti feladatának, hogy az életben magában, éspedig éppen saját jelenének fontos életmozzanataiban, felfedezze az emberi vonalvezetés egyszerűségét, a költői vonalvezetés karcsúságát – mindkettő az emberi életvitel visszatükrözése –, és megmutassa, hogy ez a szépség a jelen életéből is kibontakoztatható.

E tanulmány keretét meghaladná, ha törekvéseit történelmi fejlődésükben akarnánk bemutatni. Itt néhány utalással kell megelégednünk. Így ki kell emelnünk, hogy Goethe fiatalkori fejlődése és klasszikus korszaka között e tekintetben semmiképp sincs olyan éles fordulat, mint ahogy azt a polgári irodalomtörténet többnyire megrajzolja. A népi költészetből való kiindulás, amely a fiatal Goethe művészete számára döntő fontosságú volt, többek között elsősorban a népköltészetként értelmezett Homéroszra támaszkodott; Pindarosz ódaköltészete, a görög tragédia stb., Shakespeare és a népdal mellett ugyancsak iránymutató szerepet játszott itt. És az elmélyülés az antikvitásban, különösen a Schillerrel való együttműködés idején, sohasem tisztán

esztétikai jellegű, sohasem az elszigetelt művészi formából indul ki, hanem mindig a valóság, az emberek és kölcsönös kapcsolataik realista szemléletével kezdődik és végződik. A művészi formák Goethe számára mindig csak legáltalánosabb, legelvontabb összefoglalásai az emberi lényegnek és az emberi viszonyoknak. Így azt mondja például: „Amit motívumoknak nevezünk, azok tehát tulajdonképpen az emberi szellem jelenségei, amelyek ismétlődtek és ismétlődni fognak, s amelyekről a költő csak történeti voltukat mutatja ki."

Ezen az összkoncepción belül az antikvitás Goethe szemében nemcsak a művészi forma tökéletessége miatt foglal el kitüntetett helyet; nem tisztán művészi értelemben tekinti örök mintának és példaképnek. Ellenkezőleg: a formának ez a tökéletessége Goethe szemében csak annak a ténynek a következménye, hogy az ember és az emberi kapcsolatok humánus lényege az antik életben – és azért az antik művészetben – tisztábban fejeződött ki, mint a költő jelenkorában. A kezdeti romantikában Goethe az élet, az életérzés és ezzel a művészet új, művészetellenes összezilálásának tendenciáit látja. Winckelmannról írt nagy tanulmánya e tendenciákat a pozitív oldalak kiáltványszerű összefoglalásában és a negatív oldalak programszerű elutasításának formájában foglalja össze. Idézünk egyes fejtegetéseket, amelyekben a goethei „klasszicizmus" gyökerei az életben magában és annak helyes világnézeti és művészi tükrözésében világosan előtűnnek:

„. . . mert az önmagát egyre fokozó természet végső terméke a szép ember. Bár ritkán hozhatja csak létre, mert eszméinek nagyon is sok feltétel szegül ellene, és még az ő mindenhatóságának számára is lehetetlen sokáig megmaradnia a tökéletességben . . . Ezzel szemben most fellép a művészet; mert miközben az ember a természet csúcsán áll, önmagát ismét valami egész természetnek tekinti, amelynek újra csúcsot kell kidolgoznia magából. Evégből fokozza magát, miközben minden tökéletességgel és erénnyel átitatódik, választékosságot, rendet, harmóniát és jelentést hív segítségül . . . Ha már egyszer létrejött [a műalkotás, L. Gy.], ha a maga ideális valóságában a világ szeme előtt áll, tartós hatást is idéz elő, a legmagasabbat hozza létre; mert miközben az erők összességéből szellemileg kifejlődik, felvesz magába minden nagyszerűt, tiszteletre és szeretetre méltót, és miközben az emberi alakot lélekkel tölti be, az embert önmaga fölé emeli, élet- és cselekvéskörét lezárja, és istenné teszi a jelen számára, amelyben benne rejlik a múlt és az eljövendő."

Goethének és korának humanizmusa – humanizmus mint az ember minden oldalú és mély megismerése a fizikaitól egészen a társadalmi létig, a legegyszerűbb gyakorlattól egészen a művészet és a tudomány gyakorlatáig, a minden oldalú személyiség-kibontakozás két mozgató rugójáig – ez a humanizmus az „ember" szót, mint Engels mondja, „némiképp emfatikus értelem-

ben" használja. Ez a pátosz a francia forradalomnak és a felvilágosodás forradalmi ideológiai előkészítő munkájának eredménye. Egyrészt minden „külsőleges" (rendi és faji stb.) különbség semmisnek mutatkozik most az általános fogalommal, a humanista módon konkretizált emberi eszménnyel szemben. Másrészt a kor kifejleszti a hitet az emberi hatalom korlátlan lehetőségeiben, az embernek abban a képességében, hogy önmagát és környező világát mintaszerűen átalakítsa. „A tudat tisztázza a maga tiszta személyiségvoltát, és minden realitás csupán szellemi; számára a világ egyszerűen az ő akarata, és ez általános akarat. Éspedig nem az akarat üres gondolata ez . . . hanem reálisan általános akarat . . ." – mondja a *Fenomenológiá*ban a francia forradalomról Hegel.

A német klasszika természetesen mindenekelőtt a fejlődés intenzív, befelé forduló oldalát hangsúlyozza, s ennek megfelelően – az ember benne végbemenő átalakulásának és benne játszott szerepének esztétikai, morális, általános kulturális jellegét. A művészetnek és esztétikának – a „művészi korszak" elméletének és gyakorlatának – középponti helye tehát az ember jelentésének olyan felmagasztosításán alapul, azon a követelésen, amely az ember mindenoldalúságára és harmóniájára irányul, mint a nem és az egyén fejlődésének céljára, mint minden olyan régi és új tendencia elleni harcra, amelyek ezt a magasztos fogalmat elhomályosítani és összezavarni igyekeztek. Ezért korlátozza Engels az „ember" szó goethei használatát erre a korszakra, és választja el energikusan a negyvenes évek sápadt és elmosódott terminológiájától. (Hogy később, a történelmi körülmények már erősebb változásával, még inkább növekedett a távolság Goethe valódi fogalomalkotásától, ez természetes.) Engels azt mondja erről a terminológiáról: „Goethe persze csak abban az értelemben használta, amelyben azt az a kor, és később Hegel is alkalmazta, úgy, ahogyan az »emberi« jelzővel különösen a görögöket illették a pogány és keresztény barbárokkal szemben, jóval mielőtt ezek a kifejezések Feuerbach révén rejtélyesen filozófiai tartalmat kaptak volna. Nevezetesen Goethénél nagyon is nem filozofikus, nagyon is hús-vér jelentésük van."

Ilyen világnézet alapján képes aztán saját jelenkorának életében a nagyvonalú antik stilizálásra méltó emberséget felfedezni, és a továbbiakban minden fajta művészies stilizálás nélkül ábrázolni. A goethei klasszicizmus kettős vonaláról a *Hermann és Dorottya*-elégia tanúskodik: egyrészt a jelen költői ábrázolására hív fel, másrészt ugyanakkor a költő hitvallását tartalmazza arról, hogy ő az utolsó homérida. Ebben áll az antik „stilizálás" lényege e tendenciák tetőpontján, Goethe és Schiller együttműködésének idején. Ezért ezt a közös hangulatot Schiller *Sétá*jának zárósora helyesen fejezi ki:

*Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.**

Goethe és Schiller együttműködésük idején is tisztában vannak azzal, és ez a tisztánlátás az idős Goethében még csak fokozódik, hogy mindketten az igazi művészet utóvédharcát vívják, hogy mindketten defenzívába szorultak, de mindkettő hősi erőfeszítéssel igyekszik tartani az igazi művészet állásait a kor tendenciáival szemben. Minél erősebben bontakozik ki a valóságban az általános kapitalizálódás hatása, annál nehezebb ez a harc, mert annál kevésbé lehetséges a társadalmi viszonyok egyre elvontabbá váló halmazából az emberi lényeg szépségét, amire törekszenek, erőszak nélkül, szemléletesen kibontani, e lényeg egységét a kapitalista munkamegosztás okozta szétdaraboltság ellenére is felfedezni és művészileg megformálni.

A *Wilhelm Meister* késői folytatása ezért már szétfeszíti a Goethe számára lehetséges epikai művészet határait; és jellemző Goethére, hogy a határokat bátran szét is feszíti, mert a valósághűséget mindig többre tartja, mint a formai tökéletességet. Számára az utóbbi csak mint az emberre vonatkozó végső igazság értékes. Harc nélkül persze itt sem dobja sutba a formát. Megkísérli, hogy visszatérjen a regény legősibb formájához, amelynek cselekményvezetése igen laza és közbeiktatott, önálló novellák szakítják meg, avégből, hogy a társadalmilag rendkívül bonyolulttá vált tartalmat elbeszélői szempontból megfelelően fejezhesse ki. De ez az esztétikai harc a *Vándorévek*ben sikertelennek bizonyult.

A *Faust*ban, mint láttuk, Goethe egészen sajátos problémát vet fel. Már a téma is – az ember magvának és csakis a magvának a megmentése, az emberi nem megmentése az egyes ember tragikus feláldozása mellett –, lehetetlenné teszi az antik, érzéki teljességet: a *közvetlen* egységet emberi külső és emberi belső, morál és tett, szellem és érzékiség között.

Már a „kis" és a „nagy" világ pontos és világos elválasztása is erre a lehetetlenségre utal. A klasszikus ókor egyáltalán nem ismeri ezt az elkülönítést. Számára az egyéni élet „kis világa" csak annyiban létezik, amennyiben azt a „nagy" felszívja magába (például a szerelem az *Antigoné*ban), és az antikvitásban mindenütt láthatók a „nagy világnak" a „kis világ" egyéni életéből eredő gyökerei. Ez a művészet számára egyedülállóan kedvező helyzet az antik városköztársaságok pusztulásával (már az ókorban) veszendőbe megy. A reneszánszban azonban, bonyolultabb és – esztétikailag-emberileg – mégis közvetlenebb formában éled újra Shakespeare-nél. A polgári osztályharc kezdeti szakaszában, a művészet tematikája szempontjából a feudális abszolutiz-

* És Homérosz napja, ime! nekünk is mosolyog.

mus akkori „nagy világának" merev elutasítását jelenti, amellyel a polgárság erkölcsileg tisztább, emberileg magasabban álló „kis világát" állítják szembe. Ez a művészet, amely csúcspontjait Fieldingben, Goldsmithben és Goethe *Wertherében* éri el, nagyon nagy szerepet játszik Goethe fiatalkori drámáinak, a *Götz*nek és az *Egmont*nak felépítésében.

Az angliai ipari forradalom és a nagy francia forradalom azonban napirendre tűzi a polgárság számára a „nagy világ" meghódítását. A szűkebb értelemben vett romantika fejtetőre állított, reakciós tudattal közelíti meg ezeket a problémákat, és ezért az új társadalmi helyzetet tartalmilag és formailag szükségképpen torzítva tükrözi. Csak Hoffmann-nál és még inkább Balzacnál következik be az új, a rút kapitalista élet problémáinak, a kapitalista „nagy világ" problémáinak kibontása az új anyag szellemét követve. Az így keletkező új esztétika és új művészet tehát a félelmetesből és a groteszkből, az eltorzultan magasztosból és a hátborzongatóan komikusból nő ki. A kapitalista korszak barbárságának paradox módon klasszikus művészi tökéletessége ez.

Az öregedő Goethe arra törekszik, hogy az új korszakot, amennyire csak megérti, valósághűen ábrázolja, olyannak, amilyen az valójában, ugyanakkor azonban igyekszik még ebben az anyagban is harcos szenvedéllyel felfedezni a még rejtőző szépség-elemeket. A kapitalista élet problémáit ábrázolja tehát, lényegük megsemmisítése, letompítása vagy meghamisítása nélkül, mindenféle esztétikai átszínezés nélkül. Ugyanakkor azonban az egészet a lényeg, a rejtett emberi mag felől akarja nézni, és ezt a magot aztán érzéki jelenvalóságában akarja megjeleníteni, hogy a kompozíció egésze mégis a régi típusú emberi szépség törvényeinek legyen alávetve. Ezért Goethe alapvető törekvése a „művészi korszakhoz" tartozik, még akkor is, amikor (mint a *Faust* második részében) mélyrehatóan kiterjeszkedik az új korszak sajátos kérdéseire.

Már együttműködésük idején is világos Goethe és Schiller számára, hogy az a szépség, amely felé törekszenek, semmiképp sem lehet a tiszta antikvitás szépsége. A szépség már mindkettejük számára a barbársággal folytatott harc, a barbárság feletti (részleges) győzelem. Ezt az új helyzetet Schiller egyik, Goethéhez intézett levelében, amelyet abban az időben írt, amikor Goethe éppen a *Faust* Heléna-részletén dolgozott, mélyen és kimerítően jellemzi, úgyhogy jellemzése alapvonásaiban a későbbi korszakra, az egész második részre is érvényes, jóllehet közben a barbárság elemei társadalmilag és művészileg megerősödtek. Schiller írja:

„Semmiképp se bántsa azonban Önt, mikor a szép alakok és helyzetek fellépnek, az a gondolat, hogy kár volna őket barbárrá tenni. Ez az eset a *Faust* második részében még többször előadódhat, és egyszer s mindenkorra jó volna költői lelkiismeretét e tekintetben elhallgattatnia. A kidolgozás barbár jellege,

amit az egész mű szelleme kényszerít Önre, a magasabb tartalmat nem zilálhatja szét, és a szépséget nem szüntetheti meg, csak másképp specifikálja, és valami más lelki képesség számára készíti elő.É ppen az a motívumokban ittott jelentkező magasabb és előkelőbb vonás adja majd a mű sajátos varázsát, és ebben a darabban Heléna mindazoknak a szép alakoknak szimbóluma, amelyek be-betévednek a műbe. Nagyon jelentős előny a tisztából tudatosan átmenni a tisztátalanba, ahelyett, hogy a tisztátalanból keresnénk fellendülést a tisztába, mint az nálunk, többi barbároknál az eset. Önnek tehát *Faust*jában mindenütt fenn kell tartania a fausti jogot."*

Látjuk: Goethe és Schiller semmiképp sem utasítja el a barbár elemet vakon és feltétlen „klasszicista" módjára, még klasszikus korszakukban sem. Persze a barbár elemen belül különbséget kell tennünk. Goethe és Schiller problematikusnak tekinti az egész újkori művészetet, mint amely az antikvitással összehasonlítva barbár, és világos, hogy az idős Goethe többet látott korának színre lépő művészetében, mint e tendenciák puszta mennyiségi fokozódását. Mindazonáltal a schilleri időben és később is tisztában van azzal, hogy nagy modern művészet bizonyos barbár járulékok nélkül lehetetlen. Csak arról van szó nála, hogy mindezen tendenciák közül megmentse azt, amelyben a számára lényeges mozzanat, az előttünk már ismeretes emberábrázolási mód – ha közvetve is – megőrződött. Ezért írja Goethe ebben az időben (Diderot *Rameau*-jára vonatkozó jegyzeteiben) a Shakespeare-nél és Calderónnál tapasztalható termékeny művészi tendenciák szükséges befogadásáról: „E barbár előnyök magaslatán bátran megmaradni, minthogy az antik előnyöket nyilván soha nem fogjuk elérni, ez a mi kötelességünk . . ."

Ez csak azért lehetséges, mert a goethei művészetfelfogás mindig valamiképp az életre apellál, persze másképp, közvetettebb módon, mint a későbbi balzac-i realizmus. A különbség, mint ahogy azt Schiller, a fejlődésnek elébevágva, helyesen látja, hogy Goethe a tisztából száll alá a tisztátalanhoz, míg Balzac a tisztátlan immanens dialektikájából igyekszik a tisztát kibontakoztatni. Mikor ezt az ellentétet megállapítjuk, nem művészi értékítéletet mondunk ki, legalább nem elsősorban; mindenekelőtt két korszak szükségszerű művészi tendenciáinak felismeréséről van itt szó. Mert a valóság Goethe-féle művészi felfogása, mint láttuk, nem az élet disszonanciáinak enyhítését jelenti, jelent azonban mást: ugyancsak történelmileg meghatározott állásfoglalást azokkal az ellentmondásokkal szemben, amelyek a korszakot fejlődésében előrehajtják. E disszonanciák súlya Goethe szemében egészen másként jelent-

* Eredetileg: „Sie müssen also in Ihrem Faust überall Ihr Faustrecht behaupten." Visszaadhatatlan szójáték.

kezik, mint ahogyan azokat a felvilágosodás látta; de az ellentmondások – úgy látja – még nem zilálták szét a világot, hanem az feltartóztathatatlan evolucióval fejlődik az Ész megvalósulásának irányában. Ezért nála a szépség, amely a görögöknél az érzékileg tapasztalt életből naivul nőtt ki, csak legmagasabb követelménye, csak legmagasabb megismerési elve a költői ábrázolásnak: az egész szemléletéből kell a szépségnek (harmóniának, észnek stb.) kibontakoznia, és minthogy ez az elv nem valóságidegen eszme, hanem a valóság mozgó teljességéből meríti a költő, szükségszerű, hogy alkalmazható legyen – igaz, bonyolult, közvetett módon, barbár kiegészítésekkel – minden egyes részjelenségre is.

Ez a világnézeti különbség, amely a későbbi nagy realisták és Goethe között fennáll, szabja meg, hogy ő a „művészi korszak" esztétikai törvényeinek utolsó védelmezője, és segítségükkel megteremti a művészi korszakot lezáró nagy művészetet, míg amazok hősiesen belevetik magukat az új valóságba. És világos, hogy minél idősebb lesz Goethe, annál nyomatékosabban, egyszersmind annál védekezőbb modorban kell nála jelentkezniük a „művészi korszak" elveinek. A *Faust* második részében csúcspontjukat érik el.

Magától értetődik, hogy vizsgálódásaink inkább a második részre vonatkoznak, mint az elsőre, jóllehet persze ennek általános stílusproblémáit ugyancsak az élet és művészi formák eme történelmi dialektikája határozza meg. Az első rész – alapformáját tekintve – spontánul fakad a *Sturm und Drang* korszakából, bár mindenesetre tény, hogy csak a „művészi korszak" virágzása idején nyeri el végleges formáját. De ez a befejezés csak tudatos, művészileg beérett továbbfejlesztése annak, amit ifjú korában Goethe ösztönszerűleg kezdett meg.

Az első részben éri el a drámai forma azt a legmagasabb szintet, amely a fiatal Goethe és társai számára a *Sturm und Drang*ban egyáltalában elérhető volt. A *Götz*ben a gazdag és szélesen megalapozott élet dramatizálása dialógusokban megvalósuló történelmi regénnyé vált, amelyben csak egyes részletek drámaiak, és ezek sem mindig a főalakokból kiindulva, sőt gyakran teljesen függetlenül tőlük. Ezzel szemben a *Faust* első részében a cselekmény többé-kevésbé rövid, mindig tömörre fogott jelenetek sorára bomlik, amelyek önmagukban véve mind drámaiak; a goethei líra jelentős részének balladás jellege majdnem kivétel nélkül sajátjuk. Ugyanis ez csak ritkán valóban állapotszerű, mindenesetre sokkal kevésbé, mint más lírikusoknál. Ez a balladaköltészet ugyanis többnyire egy feszültségnek és feloldódásának belsőleg drámai pillanatát ábrázolja, és a táj-elem (vagy más kiváltó alkalom) csak arra szolgál, hogy ezt a belső mozgalmasságot, a lírailag megformált érzelem jel-

ege szerint, gyorsítsa vagy gátolja. Ennek megfelelően Goethénél líra, ballada és dráma között a legfolyékonyabb átmenetek találhatók.

Nagyon jellemző Goethe későbbi stiláris viszonya a népdalhoz. Azt mondja: „Az úgynevezett népdalok legsajátosabb értéke az, hogy motívumaikat közvetlenül a természetből merítik. Ezt az előnyt a képzett költő is kihasználhatná, ha tudná a módját. Itt azonban amazok mindig előnyben vannak annyiban, hogy a természet emberei jobban értenek a lakonikus modorhoz, mint az igazán műveltek."

Ez a lakonikusságra való törekvés a goethei költészet egyik legfontosabb lényeg-jegye. A finom érzékű Wieland ezt már a *Götz*ről írt recenziójában is kiemelte. Legtisztább és legtökéletesebb formáját az első részben éri el, különösen Margit alakjában, replikáiban. Tömörre fogott jeleneteinek mindegyike tragikus útjának egyik szükségszerű szakasza, drámai és lírai módon összefoglalt, népdalszerűen tömör csomópont. Még ahol az egész jelenet csupán egyetlen lírai monológ (A „Meine Ruh' ist hin . . ." vagy az „Ach neige..."* kezdetűek), lényege szerint még ott sem lírai, nem pusztán szubjektív vagy állapotszerű, hanem előrehaladó, plasztikus és szimbolikus, alakteremtő erejű.

Csodálatra méltó, hogyan teremt Goethe könnyed szárnyalású, tovasuhanó lírai lakonizmusa egyúttal a környező társadalmi világ számára is mindenütt olyan kerekséget és teljességet, mely a *Faust* tervének egésze számára nélkülözhetetlen volt. Bár sokkal kevesebb energiát fordít a kor ábrázolására, a 16. századnak legalább ugyanolyan valóságos és eleven képe jön itt létre, mint a *Götz*ben, ráadásul még drámailag-balladásan mozgalmas, nem csupán epikailag leíró formában. Ami a fiatal Goethének csak egyszer-egyszer sikerült, a balladaszerűből igazi színpadszerű drámaiság kialakítása – mint a *Götz* egyes Adelheid-jeleneteiben –, az itt a művön végigvonuló és tökéletesen kibontakozott stílus.

Jellemző Goethére, hogy stilárisan sohasem ismétli magát, hogy abból, amit művészileg egyszer elért, sohasem épít ki (még ilyen magas színvonalon sem) rutint. Minden fontos művének egészen sajátos, az anyagból és tárgyból kidolgozott, szervesen kifejlődött stílusa van. Itt bontakozik ki igazán Goethének az a sajátos tulajdonsága, amit később „tárgyi gondolkodásának" nevez. Szenvedéllyel követeli, hogy az invenció és az ábrázolásmód a tárgyból és ne a költői szubjektumból induljon ki. Már némiképp túlhajtott igazságtalansággal is ebben látja a döntő különbséget költő és dilettáns között:

* „Szivem nehéz . . ."; „Oh, engedd . . ."

„A dilettáns sohasem a tárgyat, hanem mindig csak a tárgyra vonatkozó érzelmeit fogja ábrázolni. Menekül az objektum természete elől."

Csak e tárgyias költészet alapján lehetett az első részt folytatni és befejezni, annak ellenére, hogy az egésznek kidolgozott terve nem volt, annak ellenére, hogy a keletkezés folyamatában az alapeszme ismételten nagy változásokon ment keresztül. A fiatal Goethének bizonyára csak a legáltalánosabb körvonalak tekintetében volt valami koncepciója az egészről, és úgy dolgozott, hogy egyes jeleneteket írt meg, és azokat egymáshoz illesztette. Miközben azonban az új Faust a mondaiból „tárgyivá" vált számára, olyan művészileg valószerű és igaz világ keletkezett benne, amelyből a későbbi gondolati munka a költői elem szinte mindenfajta megváltoztatása nélkül kibontakozhatott, csekély gyomlálás után, amire azért volt szükség, minthogy kezdetben túlságosan erősen ragaszkodott a mondához.

Az első rész balladás jellege megfelelő forma volt a „kis világ" „fenomenológiai" kibontakoztatása számára. Nehezebbek és problematikusabbak a második rész stíluskérdései. Itt persze nem szabad elfelejtenünk, hogy a goethei tendencia tökéletes újszerűsége, az, hogy az emberi nem sorsát egyetlen ember sorsába sűríti, szemléletes módon, a maga paradox konzekvenciáit szükségképpen csak a „nagy világ" ábrázolásában bontakoztatja ki. Ennek méltó művészi ábrázolása, a nagy objektív társadalmi-történelmi ellentmondások elismerése és kidolgozása különösen sajátosan kapitalista formájukban, egyrészt formarobbantó határtalan terjedelemre tör. (Balzac *Emberi színjáték*-ánál), amelyben a hősnek (aki az emberi nemet mint egyetlen ember képviseli) el kellene tűnnie; másrészt a társadalmi ellentmondások ábrázolása a maguk közvetlen durvaságában, az egyes meghatározó elemek gazdagsága – amiről éppen beszéltünk – túlmenne azokon az esztétikai határokon, amelyek Goethe világnézete számára túlhaladhatatlanok voltak.

Minthogy az emberi nem művészileg bemutatott fejlődésének gondolatitartalmi teljességéhez Goethe ragaszkodik, ugyanakkor azonban a „művészi korszak" – immár problematikussá vált – szépségkövetelményeit ugyancsak meg akarja valósítani, méghozzá éppen ebben a közegben, sajátos stílus keletkezik, mely Goethénél sem létezett még soha, amely megismételhetetlen, költőileg nagyszerű, de (annak a helyzetnek a következtében, amelyben ez a költemény keletkezett) nem kanonikus, nem mintaszerű. A goethei megjelölés, az „inkommenzurábilis" alkotás, ebben a sokféle színben csillogó értelmében a második részre jóval inkább érvényes, mint az elsőre.

Az a döntő itt, ahogyan a költő az embert szemléli a „nagy világban", amelyben az egyén sorsa most már közvetlenül az emberiség fejlődésének rövidített változata kell hogy legyen. Így aztán szükségszerű, hogy minden

ember és különösen annak minden tette, érzelme vagy gondolata töredékesen jelentkezzék. Goethe maga is világosan látta ezt az új feladatot, amely egyúttal megköveteli világnézeti beállítottságának némi megváltoztatását is. A *Faust* második része számára *Zárszót* tervez, amelynek tartalmilag és esztétikailag egyaránt döntő sorai következőképp hangzanak:

*Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht:*
*Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,*
*Allein ein Ganzes ist es nicht.**

Goethe világosan kimondja itt minden akkor létező művészi formát robbantó költői akaratának sajátos természetrajzát. Mert bármiképpen is értékelte természetfilozófiai szempontból azt, ami az emberekben szakadatlanul változó és átalakuló, a költő számára – éppen ebben az akarásban – mindig minden ember egész volt, amelynek nemcsak kezdete és vége van, hanem amely végig élt sorsában kiegészülő és lezáruló körvonalakat is kap. Itt azonban a költő eleve és tudatosan olyan aspektusból formálta meg az embert, amely az alakok egyéni körvonalait feloldja.

Természetesen, ez az új szemléletmód és stílusbeli kifejezése nem keletkezett egyszerre, hanem fokozatosan nőtt ki a goethei műből. Láttuk, milyen szervesen kapcsolódik az első rész a *Götz*-korszak stílusproblémáihoz. A második rész stiláris előfutárát Goethe *Álarcos felvonulások* című költeménysorozatában találhatjuk meg, és mindenekelőtt a *Pandorá*ban, ebben a maga nemében nagyszerű töredékben (amely 1807-ben, tehát közvetlenül a *Faust* első részének lezárása után keletkezett). Itt ennek a Goethe-műnek a sajátos vonásait, s azokat a világnézeti és művészi befolyásokat, amelyek hatottak rá, közelebbről nem tárgyalhatjuk. Mindössze néhány megjegyzésre kell szorítkoznunk. Az úgynevezett melléktermékek – itt az *Álarcos felvonulások* – Goethénél mindig nagyon fontosak, és jelentőségük semmiképpen sem mérhető közvetlen esztétikai értékükkel. Goethe minden korszaka annyira gazdag, hogy fontos fő műveiben nem férhet el minden. Így jönnek létre nála fontos művek nagy töredékei mellett könnyedén odavetett vázlatok, amelyek részben epizodikus, de nem mellékes élettapasztalatokat rögzítenek, részben pedig odavetett voltukban is előfutárai vagy tartóoszlopai később megérlelődött művészi tendenciáknak. Egy alkalommal (Zelterhez intézett egyik levelében) Goethe rámutat a fiatalkori *Satyros*-vázlat fontosságára a *Faust* első részének szempontjából.

* Az ember élete hasonló költemény: van bizony eleje is, van vége is, ám de nem egész.

Az alkalmilag keletkezett udvari *Álarcos felvonulások* lehetőséget nyújtanak Goethének arra, hogy gondolkodásának és költői világtapasztalatának eredményeit ilyen melléktermékekben, más fejlődési fokon, kimondja. Ezek az *Álarcos felvonulások* gondolatilag és esztétikailag egyaránt rendkívül különböznek egymástól, különböző értékűek; még ugyanabban a darabban is semmitmondó udvari bókok váltakoznak fontos és mély gondolatok kifejezésével. Csak az allegorikus forma közös bennük. Ez azonban ott, ahol Goethe költőileg magas szintre jut, sohasem csupaszon és kietlenül allegorikus. Egyrészt demokratív módon költői, amennyiben fontos emberi típusok festői felületét, festői gesztusait őrzi meg, másrészt kifejezésmódjában, éppen az allegorikus forma következtében, helyenként magasrendű, költőien lakonikus elvontság uralkodik benne.

A *Pandora* Goethe első alkotása, amelyben ezek a tendenciák magasrendű költeménnyé koncentrálódnak. Alapkérdése szerint átmenet, előjáték ez a *Faust* második részéhez; ez az alapkérdés pedig a kontempláció és a praxis közötti ellentét – olyan probléma, amely Goethét régóta élénken foglalkoztatta. (Gondoljunk a *Tasso*ra.) Itt azonban egész sor fontos és új dialektikus mozzanat jelenik meg, s ezek a keletkezőben levő második részre utalnak, amely őket magasabb fokon újra magába foglalja. Mindenekelőtt az a fontos itt, hogy a gyakorlatot sokkal erőteljesebben emeli ki és konkretizálja a Prometheus-figurában, mint eddig. Másrészt azonban Goethe már itt felveti a puszta gyakorlat határainak kérdését, viszonyát az emberi fejlődés kibontakozásához; Epimetheus viszonylagos igazát Prometheusszal szemben. Végül pedig Goethe itt is a két véglet szintézisét, magasabb egységét keresi, éspedig még mindig – bár már sokkal kevésbé hisz evilági megvalósíthatóságában – a *Tanulóévek* vonalán, az egyes ember esztétikai-etikai kiteljesedésében a közös cél felé törekvők kis közösségén belül.

A *Pandora* töredék maradt. Nyilván a kérdésfeltevés költőileg jobban vonzotta Goethét, mint amennyire gondolatilag a számára akkor lehetséges feleletek kielégítették. Formája szerint a töredék antikizáló stílusban íródott, amit már a téma is meghatároz, de nagyon sajátos antik jelleg ez, amelynek stílusa már felszívta magába az *Álarcos felvonulások* formaelemeit, és amelyben Goethe elszántan kihasznál minden „barbár előnyt".

A stílus szempontjából tekintve rendkívül fontos ebben az átmeneti korban Goethe beható elmélyülése Calderón művészetében és a keleti költészetben, amelyeket összetartozóknak tekint. Mindkettőben olyan elemeket talál, amelyek alkalmasak arra, hogy a magas szintű gondolati elvontságot és az emberek és emberi viszonyok messzemenő tipizálását dekoratív-költői módon fejezzék ki. Sohasem szabad azonban elfelejtenünk, hogy Goethe mindezek-

ben a tendenciákban csak korszerű kiegészítéseket és áthidaló megoldásokat látott tematikájának a kor által meghatározott sajátosságához; tehát csak „barbár előnyöket". Goethe szemében Spanyolország vagy a Kelet a görög művészet központi helyét sohasem homályosította el; e tekintetben a romantikus tendenciáknak sohasem tett döntő engedményeket. Minthogy azonban a *Faust* második részében az emberi közvetett kifejezésére kényszerült, kapcsolódási pontokat keresett itt e mű új és egyedülálló stílusa számára.

Az *Álarcos felvonulások*nak ez az elmélyített formája szolgál alapul a második részhez. Az allegorikus elem természetesen nagy szerepet játszik. De Goethe koncepciója az allegóriáról mindig költőileg hiteles, e forma rendes, sivár fogalmán messze túlmenő. Jóval azelőtt írja már Meyernek az allegóriáról: „Mind jelentős figurák ezek, de nem *jelentenek* többet, mint amennyit *mutatnak*, és bizonnyal mondhatom, hogy nem többet, mint *amik*." Ebben az értelemben allegorikus a második rész sok alakja, ami azonban semmiképp sem jelenti azt, hogy pusztán megfejtendő rejtjelei volnának valami olyasfajta „mélyértelműségnek", amely érzéki megjelenésmódjuktól idegen, ahogyan sok kommentátor vélekedik. (Persze ebben a vélekedésben az öreg Goethe egyes, „belerejtésekre" vonatkozó ironikus megjegyzései is felelősek.) Egyes sikerületlen részletektől eltekintve, ez az allegorikus elem magas szintje az olyan alakok *direkt* tipizálásának, amelyek a nem sorsában játszott reprezentatív szerepük lényeges mozzanatait tisztán és világosan kimondták, amelyeknek nembelisége közvetlenül evidens, nem csupán – mint ez Goethénél egyébként történik – csak a személyiség fokozatos kibontakozása, a nembeliség fokozatos kifejlődése által válik evidenssé.

Ez az oka, hogy a második rész legtöbb jelenete nem gyakorolhat olyan közvetlenül magával ragadó érzelmi és élményszerű hatást, mint csaknem az egész első rész, mint Goethe legtöbb költeménye. Mindazonáltal a második rész merevségéről és hidegségéről, valamint költői érthetetlenségéről szóló legenda nem más, mint csupán legenda. A figurák ugyan a tipikusság igen magas szintjén mozognak, de többségükben belsőleg hitelesek és igazak; a belső konfliktusok, ellentétek, ellentmondások egyáltalán nincsenek letompítva, s a dekoratív szépségnek sem esnek áldozatul. A 16. század Németországa nagyszerű, átfogó képben tárul elénk, persze nem intim ó-német zsánerképekben (mint a *Götz*ben), nagyszerű történelmi freskó ez a feudalizmus haláltáncáról, de a kép nem kevésbé igaz, mint a fiatalkori műben, sőt ellenkezőleg. Vagy vegyük a Philemon és Baucis-epizódot. A kapitalista terjeszkedés, a kapitalizmus előtti idill elleni megsemmisítő támadás minden lényeges motívuma megtalálható itt a maga – emberileg, morálisan és költőileg kibontott – teljességében, minden enyhítés és szépítés nélkül; csakhogy:

nem valami elszigetelt szenvedés és elszigetelt bűn ábrázolódik itt, hanem egy nagy történelmi szükségszerűség monumentális vonala.

A második rész stiláris nehézségei és disszonanciái inkább abban rejlenek, hogy az az ábrázolási mód, amelyre Goethe új világnézete folytán, az új tárgyiasság következtében kényszerül, ellentmondásba kerül régi költői tulajdonságaival, amelyek még mindig uralkodtak benne. Az új stílustörekvés olyan író-eszményképekhez kapcsolódik, akiknél a tágraszabott keretek között allegorikus eszközökkel összefogott figurák következetes módon, szélesen áradó festői retorikával élik és fejezik ki magukat. Goethe azonban itt is megőrzi régi lakonikus modorát. Ennek segítségével helyenként csodálatos balladaszerű jelenetek jönnek létre, amilyen például a négy ősz asszonyé, akik közül aztán csak a Gond lép be Fausthoz. De ez, a lakonikus módra döntően fontos tartalmaknak rövid, szűkszavú, szinte mellékes kimondása helyenként arra vezet, hogy fontos mozzanatokra nem esik elegendő színpadszerű hangsúly, hogy félig-meddig észrevétlenül tűnnek tova, s így akadályozzák azt a megértést, amihez hozzá kellene segíteniük.

Fokozza ezt a disszonanciát Goethének az a tendenciája, hogy „halk vonásokkal" ábrázoljon; olyan tendencia ez, amely benne már kora fiatalságában érvényesült, és amely még az öregkori műben sem hal ki. Így költői szándékairól egyik sokkal korábbi novellájában ezt mondja Goethe: „Halk vonásokat, amelyek egyes embereket jellemeznek, anélkül, hogy belőlük különös események származnának, fölöttébb érdemes megőriznünk ... csak aki az emberlétet szívesen ragadja meg nyugodt szemlélődésében, csak az fogja az ilyen vonásokat szívesen befogadni." Ezzel Goethe igen magas követelményeket támaszt az olvasóval szemben. Utalunk arra az általunk részletesen tárgyalt helyre, ahol Faust a felhők fölött Margit képét véli látni. Minthogy Margitról az egész második részben egyedül itt esik említés, csak nagyon erős és finom emberi befogadóképességű olvasók tudják itt a kontinuitást Fausttal együtt átélni.

Goethe ebben is a „művészi korszak" utolsó képviselője. A belső emberi világot, az emberi vonatkozásokat mindenáron csak ábrázolva akarja kimondani, s a kommentárokat elkerüli. „Az érthetőség fény és árnyék megfelelő elosztása", idézi Goethe Hamanntól, és ezzel egyik legfontosabb ábrázolói tendenciáját mondja ki. De ez az elv, a „halk vonások" elve csak ott vihető végig következetesen, ahol a költészet életanyaga – a megformált ember nézőpontjából szemlélve – valóban homogén. A nembeli jegyekre irányuló költői absztrahálás és a visszavezető út, amely innen az érzékileg megjelenő emberi egyesszámhoz vezet, aminek éppen az allegorizáló tendencia a kifejezése, olyan színpadi légkört teremt, amelyben individuum és történelmi környezet

egyneműsége megszűnik, amelyben a nyíltan kimondott, gondolatilag közvetlenül kommentáló, dekoratív retorika (mint például Calderónnál) úgy jelentkezik, mint az anyag adta kifejezőeszköz. Goethe azonban most is igyekszik ilyenfajta metsző művészi ellentéteket, amennyire csak az lehetséges, elkerülni, finom fényekkel és halk árnyékokkal dolgozó régi stílusát – a közvetlenül ábrázolt emberiség ábrázolásmódját, mely nem tesz kerülőutat az emberi „mag"-on át – fenntartani, a nembeli fejlődés legáltalánosabb összefüggéseit is az egyes (noha mesterségesen „helyreállított") ember nyelvére átültetni. Így aztán diszkrepanciák állnak elő a kifejezés objektíve szükségessé vált követelményei és a költő szubjektíve kényszerű kifejezésmódja között.

Goethe nagy követőiben ez a félénkség nincs meg többé. Olyan jelentős mesterek, mint Balzac vagy Tolsztoj a legkisebb viszolygást sem érzik, ha arról van szó, hogy az egész megértéséhez szükséges társadalmi vagy történeti összefüggést közvetlenül kell megvilágítaniuk, az ábrázolás útját egy-egy szakaszon elszántan fel kell adniuk, és a tisztán gondolati – magyarázó módszert kell választaniuk. Persze náluk, akik a „művészi korszak" formai határait áttörték, és a kapitalista prózát egészen más utakon kísérlik meg legyőzni, egészen más jellegű művészi nehézségek és disszonanciák jönnek létre, amelyeknek tárgyalása e vizsgálódások keretén kívül esik.

Helytelen tehát a *Faust* második részében Goethe hanyatló alkotóerejéről beszélni, vagy annak sajátos mivoltát egyenesen ebből levezetni. Nem kérdéses azonban, hogy a második rész mindenestől problematikus jellegű. Ez a problematikus jelleg, amelyre fent már utaltunk, az életanyag és költői stílus koncepcióján, paradox-disszonáns viszonyán alapul. Bármilyen kevéssé hajlamos is Goethe a retorika útjára térni: a szavakkal történő dekoratív tipizálás, dekoratív háttérfestés el nem maradhat. A nembeliség, mint központi téma és stíluselem gyakran olyan átmeneteket követel meg, amelyeknek, az egyes ember szemszögéből nézve mereven és elvontan kell hatniok, amelyeknek teljes emberi konkretizálása Goethének semmiképp sem sikerülhetett minden esetben. És még ha belsőleg, költőileg sikerült is, megértése olyan sok mindent feltételez, hogy rögtön bekövetkező, közvetlen hatás nem állhat elő. Így Faust Helénával való találkozásában Goethe átéli Helénával az individuális szerelem új formáját, amely a középkorban keletkezett. Nagyon finoman és kölcsönös vonatkozásokban gazdagon formálja meg ezt, amennyiben Faust kastélyában Heléna hirtelen észreveszi, hogy a beszédben rím van, ami az ő antik fülének ismeretlen: „Egyik hang a másikhoz látszik alkalmazkodni." És Goethe most Faust és Heléna keletkező szerelmét úgy mutatja be, hogy kettőjük párbeszédének váltakozásában ettől kezdve az újabb, a középkori, nem antik költészet rímes strófái jelennek meg:

*Helena:* *So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?*
*Faust:* *Das ist gar leicht, es muss vom Herzen gehn.*
*Und wenn die Brust von Sehnsucht überfliesst,*
*Man sieht sich um und fragt –*
*Helena:* *Wer mitgeniesst.**

De a dekoratív-allegorikus jelentés-gazdagság efféle találkozása a (belőle fakadó) emberi spontaneitással természetesen nem található meg mindenütt. A második részben vannak hideg, merev, emberi átmenet nélküli szakaszok is, olyan részletek, amelyekben az allegorikus elem nagyon is túlteng (álarcos felvonulás az első felvonásban). És Goethe nem minden költői értéke hozható teljes összhangba az egész általános stílusával.

Mindezek a disszonanciák azt mutatják, hogy a *Faust* második része valóban egy nagy korszak lezárása. Előadásmódját sokan „öregkori stílusnak" nevezik. Ez viszonylag jogosult. De inkább egy világ öregkoráról van szó, mint egy emberéről. Végső művészi tökéletesedése ez a tökéletességre nem vihetőnek; a „művészi korszak" önmegsemmisítése egy magasrendű művészet képében. Valóban „inkommenzurábilis" alkotás.

*1940*

* Heléna: Mondd, ily szépen beszélni nem nehéz?
Faust: Szivből kell szólni, ennyi az egész.
S ha úrrá lett a vágy szivünk felett,
keressük azt,
Heléna: aki viszontszeret.
(Kálnoky László fordítása)

# A romantika a német irodalomban

A romantika a német irodalom legvitatottabb területe. Megítélésében himnikus dicséret és megátalkodott elvetés kezdettől fogva harcban áll egymással. Már a negyvenes években – amikor IV. Frigyes Vilmos reakciós kormányzása politikailag kívánta megújítani a romantikát – éles kritikája az eszmei harc egyik fő kérdése volt a haladás táborában. Az imperialista korszakban megéljük a romantika új, világnézeti-politikai újraéledését. A haladás híveinek táborában az ideológiai ellenállás most gyengébb, mint volt a század közepén. Sőt a megújulás kezdetei annak a nézetnek a jegyében állanak, hogy korábban állítólag félreismerték a romantikát, és nem fogták fel teljes mélységében, amikor világnézetileg és politikailag reakciósnak bélyegezték. Ricarda Huch – akinek művei Dilthey tanulmányai mellett a legerősebb impulzust adták a romantika újjászületéséhez –, egyenest úgy nyilatkozik, hogy a „romantika vezető szellemiségei közül senki sem gondolt arra, hogy régmúlt vagy éppenséggel középkori viszonyokat állítson helyre". Természetes, hogy a kimondottan reakciós irodalomtörténészek és teoretikusok ezt a megújulást azonnal felhasználják a saját céljaikra. Úgy jelölik meg a romantikát, mint az irodalom igazi és legmélyebben német áramlatát; így Adolf Bartels „germán reneszánsznak" nevezi, Moeller von der Bruck benne látja a „németségre törekvést". A háború utáni időben szakadás keletkezik a romantika tisztelői között. A szélsőséges reakciósok, mindenekelőtt Baeumler, csupán a késői – kifejezetten obskurantista – von Görres, Armin és Brentano képviselte romantikát ismerik el igazinak; Schlegel és Novalis jénai periódusát, amelyben Dilthey és Ricarda Huch még a romantikus törekvések középpontját látták, Baeumler csupán a tizennyolcadik század megkésett kicsengésének tekinti, amely még nem igazán romantikus. Ezek az éles véleményeltérések is mutatják, hogy a romantika a tizenkilencedik és huszadik század német ideológiájának és irodalmának egyik döntő problémája.

A romantika megítélésében és értékelésében mindkét oldalon, tehát barát-

nál és ellenségnél egyaránt felmerülő alaptévedés az, hogy benne feudális mozgalmat látnak. Természetesen meglátjuk majd, hogy a romantikán belül – a felvilágosodás és klasszicizmus éles ellentéteként – miként bontakozik ki Németország feudális maradványainak védelme, sőt a középkori, feudális ideológia stilizált megújítási kísérlete is. E tény rögzítése azonban nem gátolhatja meg annak világos felismerését, hogy a romantika társadalmi alapja polgári eredetű volt. Ez nem úgy értendő, mintha a romantika eszmei vezérei főleg a polgári értelmiségből származtak volna – a származás itt keveset számít: a polgári F. Schlegel a metternichi reakció védelmezőjévé válik, míg az ősnemes Chamisso a restaurációs időkben az ellenzékhez tartozik. A kérdés inkább a romantika döntő társadalmi tartalmára irányul. Márpedig ez polgári. Ezt a negyvenes évek irodalmi és politikai romantikája ellen vívott harc során elsőként Heine látta meg világosan. *Németország. Egy téli utazás* című művében az utolsó, Barbarossa-fejezetben így szólítja meg a Hohenstaufen-császárt, Németország romantikus megújulási álmainak hősi eszményét:

*Nem félek én, ha igazi,*
*a középkori sorstól,*
*csak attól ments meg, Rőtszakáll,*
*attól a ronda korcstól,*

*a kamáslis rittertől, aki*
*felemás undok állat:*
*gót téboly és modern csalás*
*se-hal-se-hus, utálat*

*Verd szét a sok komédiást,*
*s színházuk zárd be: ocsmány*
*paródia lett ott a mult –*
*s jöjj gyorsan, Barbarossám*

(Kardos László fordítása)

Ezekből a gúnyos versszakokból kitűnik, miről is van szó. A romantika is, a romantikus reakció is azt kívánja, hogy Németország modern (és – ami legtöbb képviselője előtt akkor még nem volt tudatos – kapitalista) országgá változzék, de az abszolutizmus megsemmisítése, a feudális maradványok, a feudális előjogok eltávolítása *nélkül*. Tehát nem a kapitalizmus előtti társadalmi rend helyreállítására, hanem egy politikailag és társadalmilag reakciós kapitalizmusra törekszik, amely a feudális maradványokat „szervesen"

magába illeszti és ekképp megőrzi. Soha nem ismerjük meg a német romantikát, ha nem ismerjük fel világosan annak szociális lényegét. A francia forradalomból indul, és Európa forradalom utáni helyzetéből, tehát Németországnak e nagy világeseménnyel való vitájából ered. Amennyiben ideológiailag a francia forradalom reakciója, annyiban érthető a felvilágosodással szembeni ellenségessége, és szükségszerű elfordulása a német klasszikától úgy jelenik meg, mint lényege kifejeződése. A német klasszika és a német romantika ugyanazokkal a problémákkal foglalkoznak, amelyeknek arculatát a francia forradalom döntő módon megváltoztatta; a romantika azonban az itt felmerülő kérdésekre más, egészen ellentétes választ ad, mint a klasszika.

Ebből következik, hogy történelemhamisítás az a modern reakciós törekvés is, amely a romantika őseit a német felvilágosodásban keresi. Ez Hamann és Herder ellentmondással teli alakjához kapcsolódik, ők azonban még azon szellemi szétválás *előtt* foglalnak helyet, amelyet a francia forradalom győzelme hozott létre. Ideológiai zavarosságaik ugyan egyaránt mutatnak haladó és reakciós szándékokat, de legfőbb törekvésük mégis egy homályos vágyódás valamiféle konkrét történelmi dialektika, olyan gondolkodás és olyan emberábrázolás után, amely beteljesülését Goethében és Hegelben éri el. Mindezzel, mint láttuk, a német felvilágosodáson *belül* alkotnak ellenzéket; ez Herdernél már abban is felismerhető, hogy amikor Goethe és Schiller törekvéseit nem értette meg és elvetette, a német felvilágosodás kezdeteihez tért vissza.

A romantika magatartása alapvetően más. Fő törekvése a felvilágosodással való szakítás. Ez természetesen nem mutatkozott meg azonnal világosan. A romantika idősebb generációja még a tizennyolcadik század ideológiájának befolyása alatt áll, és a forradalom előtti időkben nőtt fel. De mindaz, ami a romantika kezdeteinél olyan homályos, könnyen világossá válik, ha tisztában vagyunk azzal, hogy ezek a kezdetek éppen a felvilágosodástól való elszakadás folyamatát jelentik. Emellett fontos tudnunk, hogy ez a folyamat – részben a felvilágosodás elleni harccal egyidejűleg, részben ennek kényszerítő következményeként – a német klasszikától való elszakadást jelenti. Ezekben az ideológiai harcokban ébred a romantika öntudatra és alapozódik meg, mint szellemi áramlat.

A tényállás még világosabbá válik, ha a korszak történeti eseményeit – amelyeket mindeddig csupán általánosságban kezeltünk –, a maguk egyediségében közelebbről is megvizsgáljuk. Az első döntő évszám 1794, Robespierre és azon kísérletek bukásának az esztendeje, amelyek a francia forradalomnak plebejus-demokrata beteljesedést kívántak adni, a második 1799, a francia átmeneti kormányzat, a direktórium bukása és I. Napóleon konzulikatonai diktatúrájának kezdete. E két évszám között keletkezik – mint önálló mozgalom – a romantika. Ez az időszak ugyanakkor a francia forradalom

örökösei győzelmes katonai terjeszkedésének a periódusa is. Ami a forradalomnak csak igen korlátozott mértékben sikerült (gondoljunk itt a mainzi katasztrófára), most mind nagyobb mértékben beteljesül. Elsősorban Németország és Itália válik a háború és hódítás, de ugyanakkor a feudális maradványok – ha nem is éppen következetes – eltávolításának színterévé. Ezzel együtt megszűnik a németeknek, mindenekelőtt pedig az értelmiségieknek történelmi néző szerepe, amelyet eddig a világtörténelmi eseményekkel és hazájuk sorsának formálódásával szemben betöltöttek. 1806 a fordulat éve, a Nagy Frigyes-i Poroszországnak a jenai csatában bekövetkezett szétzúzása. Ettől a fordulóponttól kezdve válik gyakorlatilag és ideológiailag is teljes élességében láthatóvá, hogy a szellemileg oly magasan álló német intelligencia milyen éretlen és készületlen volt a cselekvésre és a politikai döntésre.

A német romantika magáratalálásának átmeneti ideje a legvilágosabban Friedrich Schlegel fejlődésében tükröződik. (August Wilhelm Schlegelnek Bürgerrel való kapcsolata majdnem tisztán csak irodalmi, és Tieck kapcsolatai a berlini Nicolai-körrel többnyire pusztán üzletiek.) Feltűnő, de semmiképp sem véletlenszerű, hogy Friedrich Schlegel kezdő kísérletei a német felvilágosodás csúcsteljesítményei közt találhatók. Egyrészt Lessinghez, Winckelmannhoz és Georg Forsterhez csatlakozik, másrészt Schiller azon kísérleteihez, hogy az antik megértéséből határozzák meg a modern irodalom lényegét.

A fiatal Schlegel sokkal radikálisabbnak látszik Schillernél. Nemcsak az antik és a modern élesebb szembeállítását fedezhetjük fel nála (az antikot a forsteri klasszicizáló jakobinizmus szellemében fogja fel), hanem a modern irodalom kettősségét is erőteljesebben hangsúlyozza. Míg Schiller a modern irodalom mély és alapvető problematikáját szekuláris nézőpontból szemléli, az ifjú Schlegelnél főleg annak legsajátosabb, legújabb vonásai jelentkeznek. Schlegel voltaképpen előlegezi azokat a dekadens áramlatokat, amelyek egy évszázaddal később markánsabb formában merülnek fel. Ő veti fel elsőnek a rút problémáját, mint a modern irodalom központi kérdését, és lényeges jegyeként kiemeli „a jellegzetesnek, egyéninek és érdekesnek totális túlsúlyát... az új, pikáns és frappáns utáni fáradhatatlan és csillapíthatatlan törekvést, melynél a vágy mégis mindig kielégületlen marad".

Ez nem csupán saját jelenének általános jellemzése, hanem a polgári irodalomban rejlő dekadencia fő törekvéseinek anticipálása is. Megfigyeléseit Schlegel azonban egyszersmind a jelenből átviszi a múltba, és annak igazolását a modern irodalom minden nagyságánál és mindenekelőtt Shakespearenél megtalálja; itt kezdődik a múltnak az a „modernizálása", amely azután az antik barbarizálásával a késő romantikus törekvések közvetítésén keresztül Nietzschén át a fasizmusban csúcsosodik ki. Így például Shakespeare *Hamlet*-

jének ismertetőjelét „a kétségbeesés maximumában" fedezi fel; ifjúkori levelében így ír a *Hamlet*ről: „Létének legbelseje egy borzalmas semmi, a világnak és sajátmagának a megvetése." A modern irodalom ilyen szemlélete vezet F. H. Jacobi jellemzéséhez, akit akkor még a felvilágosodás álláspontjáról élesen bírál; ez a bírálat azonban a modern polgári irodalom kettéhasadt lényegének tárgyalásában csúcsosodik ki, egy öntudatlan önjellemzésben. Jacobiban az „egyetlenné válás dühét", és azt a „bálványozást" támadja, amelyet az a saját egyéniségével művel. A cikk befejezését ma már úgy olvashatjuk, mint Friedrich Schlegel saját sorsának prófétai előlegezését. Jacobinak és hőseinek örökös ingadozásáról beszél „az elzárkózó egyedüllét és legföltétlenebb odaadás között, fennhéjázás és megalázkodás között, elragadtatás és kétségbeesés között, féktelenség és szolgalelkűség között". Megállapítja, hogy ez a tendencia szükségszerűen egy „teológiai műalkotásban végződik, mint ahogyan valamennyi erkölcsi kicsapongás is így ér véget, vagyis az isteni kegyelem szakadékába vetett salto mortaléval".

Mindebben a forsteri radikalizmus mély hatásai észlelhetők, de csupán a tartalomban, nem pedig a hangvételben és nem a szellemi atmoszférában. A jakobinus Forster esztétikailag egy konzekvens klasszikus objektivizmust képvisel, e korszak forradalmárának művészetszemléletét. Friedrich Schlegel „forradalmi objektivitás-dühe", ahogyan ezt a korszakát később saját maga jelölte, egy szélsőségesen individualista értelmiségi hisztérikus túlfűtöttsége volt, akiben ugyan a túlcsordulásig lakozott szellem és tudás, aki azonban sehol nem vert mélyebb gyökereket, és ezért – saját lényegének megfelelően – kényszerűen, meggyőződés nélkül maradt. Friedrich Schlegel ítélete a modernek fölött ezért különbözik olyan erősen a Forsterétől; az utóbbi egy szemlélő éles jellemzését adja, ez előbbinél viszont a modern irodalom megítélése öntudatlan önábrázolás és önkritika. A Jacobi-kritika saját sorsának előlegezését, és a katolikus egyházba való késői, fáradt menekülését is tartalmazza.

A világesemények döntenek Schlegel ideológiai sorsáról. Az 1794-es év fordulata csomópontot jelent az ő fejlődésében csakúgy, mint kortársai útján, még ha ennek a helyzetnek a hatásai nem is következtek be mindig gyors egymásutánban. Mennél világosabban jelentkezett a francia forradalom terméke, a modern polgári társadalom – először a direktórium felszabadult burzsoáziájának túlkapásaiban –, annál inkább szorult vissza a német értelmiségben az absztrakt lelkesedés, és eluralkodott a kispolgári rettegés a francia forradalom plebejus formáitól. Ebbe a légüres térbe nyomulnak be a modern polgári társadalom problémái.

A francia események hatásai természetszerűen uralkodnak az egész német értelmiségen. Mégis azok az irányzatok, amelyekkel a német értelmiség a kor

eseményeire reagál, igen különbözők, sőt: ellentétesek. Láttuk, hogy miként hozta létre ez a helyzet Goethénél és Schillernél Németország nagy és új társadalmi és történelmi problémáinak klasszikus tárgyalását. Másképp állt a helyzet a szociálisan gyökértelen új értelmiségnél. A Thermidorral és a direktóriummal eltűnik a túlhajtott és önmagukra kényszerített, belsőleg mélységesen valótlan citoyen-lelkesedés, felváltja azt a tökéletesen felszabadult, kizárólag magára utalt egyéniség határtalan kultusza.

A két Schlegel híres folyóirata, az *Athenäum* a romantika ezen fejlődési szakaszának vezető orgánuma lett. Itt tombolja ki magát a legkorlátlanabbul a romantikus individualizmus. Különösen jellemző az erotika, a szexuális élet abszolút szabadságának követelménye és a művészi formák önfelbomlása az alkotó szubjektivitás szuverén gátlástalanságában. A jenai romantika mind a két kérdésben a tizenkilencedik század német ideológiájának fontos előjátéka. A szerelmi élet szolgaságának bírálatában kétségtelenül van valami haladó: mindenekelőtt a házasság konvencionális és jogi megkötöttsége elleni harcban, a nő szabadságáért és egyenértékűségéért folytatott küzdelemben. Ezek a haladó törekvések a legtisztábban Schleiermacher nyilatkozataiban mutatkoznak, ám – de különösen Friedrich Schlegelnél – aztán minden társadalmi kapcsolat thermidoriánus-szabados felbomlásába csapnak át. Ilyen formában találkozunk ezzel mindenekelőtt Friedrich Schlegel művészileg teljesen sikertelen regényében, a *Lucinde*-ban. Jellemző a romantika polgári karakterére, hogy ezeket a törekvéseket az az „Ifjú Németország", amely a romantikát, mint reakciót, általánosságban elvetette, ismét felújította.

Még jellegzetesebb a romantikus művészetelmélet. Ez tudatosan törekszik a műfajok feloldására és azoknak a sorompóknak lerombolására, amelyek azokat egymástól elválasztják. Friedrich Schlegel egyik programatikus aforizmájában ez a cél pregnáns kifejezésre jut:

„A romantikus költészet haladó univerzális filozófia. Rendeltetése nem csupán az, hogy a költészet valamennyi, egymástól különválasztott fajtáját ismét egyesítse, a költészetet a filozófiával és retorikával érintkezésbe hozza. Szándéka és hivatása, hogy a költészetet a prózával, a zsenialitást a kritikával, a művészet költészetét a természet költészetével összekeverje, majd egybeolvassza, a költészetet élővé és társassá, az életet és a társadalmat pedig költőivé tegye, hogy az élcet poetizálja, a művészet formáit mindennemű jeles műveltségi anyaggal feltöltse és telítse, a humor szárnyalásával átlelkesítse."

Az *Athenäum* művészetelmélete még ezen is túlmegy: meg kell szűnniük még az élet és az irodalom közti határoknak is. Az esztétikai kategóriáknak itt már nem az élet tükörképeit, hanem az élet alkotóerőit kell alkotniuk. A polgári társadalom előrenyomuló prózája elleni küzdelem ezzel – látszólag –

igen radikális, és a klasszika követelményeit messze túlhaladó formákat ölt. A klasszika arra törekedett, hogy a polgári köznapiság prózájával a valóság legmélyebb problémáinak felfedése révén szembeállítsa az emberiség fejlődése nagy távlatainak költészetét, kinyilvánított lényegének és láthatóvá tett törvényszerűségeinek poézisét. És ez közvetlenül a tisztán megőrzött forma segítségével történt, amely éppen az anyagban rejlő legáltalánosabbnak és legigazabbnak koncentrált kifejeződése. A romantikában viszont ez a polgári próza, az alkotó és zseniális szubjektivitás – úgymond – ellenállhatatlan mágiájának hatására meg kell hogy semmisüljön.

A romantika átveszi a klasszikus filozófiából és költészetből a szubjektum aktivitásának alaptételét, mely az életanyag megismerésében és alakításában nyilvánul meg, – de azt tudatos túlfeszítéssel önnön ellentétévé változtatja. A klasszika számára a szubjektivitás aktív részvétele valamely megismerési vagy alkotási folyamatban éppen csak egy lényeges alkotórész vagy egy döntő mozzanat volt, melynek célja az objektív valóság hűséges megragadása és lényegének nyilvánvalóvá tétele. Ez az alaptétel a romantikusok kezében öncéllá változik. Hogy alkotó szerepét betölthesse, a szubjektivitásnak az anyag abszolút urává kell válnia a romantikában, aki szuverénül emelkedik az anyag fölé, és azzal látszólag kénye-kedve szerint bánik. A romantika arra törekszik, hogy ezt a felülemelkedést mint a művészi alkotás (és az életművészet) lényegét rögzítse, és az elmélet, valamint az irodalom (és az erkölcs) gyakorlatának középpontjába helyezze. Ezzel azután minden, az anyaghoz szervesen hozzátartozó sajátság és az anyag egész valódi mivolta elpusztul. Itt – állítólag – a mindenható szubjektivitás mindenből mindent előállíthat; ő és önhatalmú önmozgása a művészet és életfilozófia alfája és omegája.

Ez az „irónia", ahogyan a romantikus elmélet nevezi, hivatott ezután arra, hogy a polgári társadalom prózáját egyedülállóan és teljesértékűen leküzdje. És valóban: szubjektíve az átélt pillanatban ez a megszüntetve-megtartás látszólag végbemegy. A szellem és a költészet tarka álomtakarója minden rosszat és rútat, minden aljasat eltakar; nem érzékeljük többé. És ha az önkény-uralkodó szubjektivitásnak sejtenie is kell, hogy nem egy létező, rejtett költészetet fedezett fel, hanem egy magában véve költőietlen világot aranyoz be saját költészetével – és ez lényeges vonása az iróniának – akkor azért az ironikus tudat károsodása nélkül olyan illúziók támadhatnak, mintha ez a szubjektivitás a kozmosz végső ontológiai magja lenne, mintha ez a szubjektív, mágikus motívumokkal játszó alkotó tevékenység valóban cselekvő mágiává változna, mintha a polgári próza e romantikus túlszárnyalása valóban egy elvarázsolt és megbabonázott világ feloldozója lenne (Novalis).

A romantikus iróniának ehhez az oldalához csatlakozik szorosan a második,

az agresszív, a filiszterek ellen forduló oldala. Itt még tisztábban látható a szembefordulás a klasszikával és a felvilágosodással. A felvilágosodás és a klasszika is felvette a harcot a német nyárspolgársággal. Harcuk azonban csupán része volt egy nagyobb és kiterjedtebb küzdelemnek. Törekvésük Németország felébresztésére irányult és az olyan emberek nevelésére, akik képesek a német nyomorúság közepette, a kapitalista munkamegosztás megnyomorító befolyása közepette kifejleszteni magukban és továbbadni a humanitás nagy eszményképét, a sokoldalúan fejlett és harmonikus ember ideálját. Kimutattuk, hogy ez a terv mennyi utópisztikus elemet rejt magában. Rámutattunk ennek a felfogásnak – különösen a klasszikában jelentkező – korlátaira, arra, hogy a politikai-társadalmi tevékenységtől való elfordulásával a német nyárspolgárság legyőzésének legfontosabb eszközét, a citoyentudat felébresztését hanyagolja el. A romantikus iróniában a német nyárspolgárság elleni harc végzetes eltorzulása és további beszűkülése jön létre. A romantikus számára a nyárspolgár egyszerűen a dilettáns; a nagy politikai-szociális kultúrprobléma egy szűk kör művelődési problémájává, sőt egy esztétikai közösség problémájává zsugorodik. A kérdés eltorzulása mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy ezenközben a romantika túlhangsúlyozott tudatossága előtt tudattalan marad, hogy saját szuverén egyéniségük mesterkélt filozofikus és esztétikus kultusza szociális és emberi szempontból menynyire nyárspolgári lehet, sőt, hogy szükségképpen az. A közönséges filiszterek elleni romantikus harc teremti meg a túlfűtött filisztert.

Mivel a kornak valamennyi kérdése éppen akkor Goethe *Wilhelm Meister*ében fejeződött ki a legélesebben, a romantika szándékai is ugyancsak ezzel a művel kapcsolatos szellemi számvetésekben nyilvánulnak meg a legvilágosabban. Itt is jól megfigyelhetők a fejlődés egyes fokozatai. Friedrich Schlegelnek a Goethe regényéhez írt recenziója még elragadtatott magasztalás és okos, átfogó elemzés. Ámde ez az egyetértés itt is elsősorban a művészi befejezettségére vonatkozik; Schlegelnek ez a műve csak átmeneti alkotás. A különbségek aztán csakhamar még világosabbakká válnak. A most keletkező romantikus regények kivétel nélkül a *Wilhelm Meister* befolyása alatt állanak, de esztétikailag csakúgy, mint erkölcsileg, ezzel szöges ellentétben vannak; Tieck *Sternbald*ja, Novalis *Heinrich von Ofterdingen*je, Friedrich Schlegel *Lucinde*-ja.

Ennek a helyzetnek megfelelően egy évvel a *Wilhelm Meister* kritikája után így ír Friedrich Schlegel a *Sternbald*ról: „Cervantes óta ez az első regény, amely romantikus, éspedig sokkal inkább az, mint a *Meister*." Schleiermacher pedig a *Lucinde*-ot védelmezve, bár Goethét nem nevezi meg, Schlegel regényét kijátssza a *Wilhelm Meister*rel szemben, amely szerinte empirikus

lényegéből következően csupán egy novella, viszont Schlegel eszmei jellegű költészetében a valódi regényt látja. Mint minden romantikus vitában, itt is Novalis lép föl a legvilágosabban, legnyíltabban és legradikálisabban. *Wilhelm Meister*ről adott kritikájának csupán egyes legjellemzőbb részeit közöljük:

„A *Wilhelm Meister tanulóévei* bizonyos mértékig kifejezetten prózai és modern. Elvész benne mindaz, ami romantikus, a természet költészete és a csodálatos elem is. Csupán közönséges emberi dolgokkal foglalkozik, teljesen megfeledkezik a természetről és a miszticizmusról. Költőivé emelt polgári és házias történet. A csodálatost kizárólag úgy kezeli, mint költészetet és érzelmes rajongást. A könyv szelleme a művészi ateizmus. Igen sok ökonómia; prózai és olcsó anyaggal ér el költői hatást ... Alapjában véve fatális, együgyű könyv ... A költészet és a vallás szatírája és így tovább ... Ami valódi és maradandó, az az ökonómiai természet ... A *Wilhelm Meister* tulajdonképpen a költészet ellen irányuló *Candide*."

Itt szólal meg világosan a romantika és Goethe ellentéte. Novalis *Ofterdingen*je második részének tervei megmutatják, miben rejlik pozitív és gyakorlati szándéka. A világ költőivé tétele ott nyíltan a mágiába megy át. A romantika a regényt hangulat- vagy eszmelírába, önkényes mesefantasztikumba oldja fel esztétikailag.

Ahogyan Friedrich Schlegel az átmenet, úgy Novalis a Goethétől való elszakadás legfontosabb alakja. Novalisban megvan az a valódi költői merészség, hogy veszélyes és hamis útját végig is járja. A *Himnuszok az éjszakához* végzetes költészet a német irodalom számára. Más motívumok között és mellett, nemcsak az éjszaka lírai motívumáról van itt szó – ez irodalmilag semmi újat nem adna –, hanem egy világnézeti ellentétről. Az éjszaka itt a nap, a fény és az élet intellektuális átvilágításának metafizikai ellenpólusa. (Abban, hogy Novalis elveti a *Wilhelm Meister*t, az a gondolat a lényeges, hogy Goethe regénye „értelmi produktum".)

Novalis az éjszaka kultuszával a sötéten föld alatti, a tudattalan, a csupán ösztönszerű és a spontán kultuszát űzi. Amit a *Lucinde*-ban frivol és világi modorban hirdettek, itt igazán poétikusan és lírailag mélyen átérezve jelentkezik: vagyis mint mindannak a szellemileg megvilágosított egyetemességnek elpusztítása, amely Lessingtől Goethéig a német élet legjavát uralta. Az éjszaka és a nappal filozófiai szimbólumok, őket egészíti ki a halál és az élet, a betegség és egészség. Novalisnál mindezt egyéni élmények váltják ki, és ezért lírai hitele és szuggesztív ereje van. De ennek a világnézeti fordulatnak végső oka mélyebb és általánosabb. Egy új kor szülési fájdalmaiban – különösen a réginek és az újnak sokszoros kríziseivel felkavart és elmaradott Német-

országban –, az átmenet voltaképpeni válságos és beteges elemeinek szükségszerűen erősen kellett hatniuk a finom érzésű emberekre. Minden azon múlt, hogy a betegest a fejlődés szükségszerű lépcsőfokaként vagy egy most megnyilvánuló végső szubsztanciaként fogták-e fel. A közvetlen és tudattalan romantikus kultusza szükségszerűen vezet az éjszaka és a halál, a betegség és elmúlás kultuszához. Novalis mondja: „Amikor az ember isten akart lenni, vétkezett. – A növények betegségei az animalizációk, az állatok betegségei a racionalizációk, a kövek betegségei a vegetációk... A növények halott kövek, az állatok halott növények."

Innen kiindulva találja meg Novalis az utat a valláshoz, a középkorhoz: „A szerelem alapjában beteg, innen a kereszténység csodálatos jelentősége." *Kereszténység vagy Európa* című tanulmánya, amelynek az *Athenäum*ban kellett volna megjelennie, de amelyet Goethe tanácsára mégsem adtak ki, a romantikus reakció történetfilozófiai programirata. A feudális középkor benne úgy jelenik meg, mint a harmonikusan egyesített emberiség; a reformáció és a francia forradalom pedig, mint romboló princípium. (Emlékezzünk Baadernak, a romantikus filozófusnak etimológiájára: „das Wort Sünde, kommt von Sondern".*) Novalis éjszakája alámerülés egy tökéletesnek álmodott közösségbe. A szubjektivizmus legszélsőségesebb kiéleződése, a minden társadalmi kötöttségtől való elszakadás itt az ellentétébe csap át. De szociálpszichológiailag mindkét szélsőség összetartozik. A szubjektivizmus szélsőséges egyedüllétének mámorára kényszerűen bekövetkezik az éppoly szélsőséges önfeladás; a betegségnek való tökéletes odaadás mámora, éjszaka és halál, a salto mortale a vallásosságba. Ilyen hamar beteljesedett Friedrich Schlegel ifjúkori tanulmányának zárógondolata.

Ezekből a forrásokból fakad a romantikusok vallásos fordulata. Egyelőre ez még elsősorban esztétikus (August Wilhelm Schlegel, Tieck); lehet ez egy modern, tisztán az individuális-privát szférába visszahúzódó, szubjektív belső élet kifejeződése (Schleiermacher *Beszédek a vallásról*); de válhat az elfáradt tartásnélküliség menedékhelyévé (Friedrich Schlegel áttérése a katolikus egyházba); és végül lehet mélyen és becsületesen átélt dekadencia és reakció, mint Novalisnál.

Eddig jutott hát a romantikusok elmélete és gyakorlata, amikor a jenai csata következtében elméleti szemlélődőkből cselekvő személyekké váltak, amikor filozófiai és esztétikai ellentéteik politikai ellenségeskedésekbe torkolltak. Persze ismételnünk kell; ez a fordulat is valódi német, azaz éretlen és politikai értelemben dilettáns. Mindenekelőtt azért, mert a tulajdonképpeni

* A „bűn" szó az „elkülönülés" szóból származik.

politikai döntéseket nem igazi népmozgalmak hozták meg, és ennek következtében több szempontból is megmaradt az eszmei résztvevők intellektuális néző szerepe. Ez az éretlenség már abban a választásban is megmutatkozik, amely elé az értelmiség került; vajon a „rajnai szövetségesditől", Napóleontól kell-e várni Németország feudális maradványainak eltávolítását, vagy pedig attól, hogy egy nemzeti felszabadulási mozgalom, lerázva a napóleoni igát, belső felszabadulást is, vagy legalább némi belső előrehaladást hoz magával. Ehhez a második lehetőséghez azonban a szubjektív feltételek úgyszólván teljesen hiányoztak.

Az első utat a klasszikusok és a felvilágosodás követői választották. Hegel Németország megújhodását az „államtudomány nagy párizsi oktatójától" várja; és Voss, az öreg aufklérista is alkalomadtán a „mi szövetségesünknek" nevezi Napóleont. Goethe pedig nemcsak híve volt Napóleonnak, de annak bukása után fölöttébb szkeptikusan viselkedett a felszabadító háború eredményeivel szemben. „Megszabadulás – mondja egy beszélgetés során a történész Ludennek –, de nem az idegenek igájából, hanem egy idegen igából", amellyel a maga elővigyázatos módján arra céloz, hogy csupán az idegen uralom földrajzi jellege változott meg, de az sem a haladás javára.

Nyilvánvaló, hogy a romantikusoknak a másik oldalra kellett állaniuk. Az így keletkező mély szellemi szakadék a kor minden irodalmi és filozófiai harcában tükröződik. Ahogyan korábban az antikvitás iránti rajongás esztétikailag a francia forradalmat jelentette – természetesen a különböző íróknál különböző árnyalatokban –, most az a rajongás a napóleoni út esztétikai kifejeződésévé lett. A középkori iránti lelkesedés viszont a feudális abszolutizmushoz csatlakozás jelképe. Az „organikus növekedés" itt fétisként jelentkezik, mint tilalom arra, hogy a nép saját intézményeit öntevékenyen megváltoztassa. A „történelmileg létrejött"-nek vak tisztelete dogmává lett, egészen a német törpeállamokig, a feudális abszolutizmusig, sőt egészen a jobbágyságig és céhrendszerig bezárólag; ennek során megnő a Németország „világküldetésébe" vetett bornirt hit és a soviniszta gyűlölet Franciaország, mint a politikai haladás megtestesítője ellen. A Goethe–Meyer-féle, a keresztény-német hazafias művészettel szembeni, a Voss-féle, az antik romantizálásának és ezzel barbarizálásának kísérletei ellen irányuló kiáltványok mögött ott lappang azoknak a veszedelmeknek megérzése – természetesen többnyire csak a megsejtése –, amelyekkel a romantikus állásfoglalás Németország jövőjét fenyegeti.

Ám ezzel a problémát még nem világították meg kielégítően, mert a Napóleon elleni harc, mint Marx mondotta „reakcióval párosult megújhodás" volt. A mozgalomnak ez a kettőssége világosan látható a reformmozgalmak politikai és katonai vezetőinél, Steinnél és Schönnél, Hardenbergnél és Hum-

boldtnál, Scharnhorstnál és Gneisenaunál. Ha azonban a romantika tulajdonképpeni költőit és ideológusait keressük, azokat feltűnően ritkán találjuk ebben a táborban. Heinrich von Kleist, a német romantika legnagyobb alkotója, Adam Müllerrel, ezzel a züllött kalandorral együtt vezette a feudális ellenzék sajtóorgánumát Hardenberggel szemben. Friedrich Schlegel Metternich zsurnaliszta cinkosa lett. Néhány romantikus most is nyíltan hirdette dekadens-literátus beállítottságát. Clemens Brentano így ír egyik barátjának: „Inkább vagyok képes érdeklődést mutatni a dolgokkal kapcsolatos buzgalmad, mint maguk a dolgok iránt; inkább okozna fájdalmat nekem, ha például kevésbé szeretnéd hazádat, mint az, ha Bajorország elpusztul." A fiatal német értelmiség meglevő tömeghangulatának valóban népszerű kifejeződését a klasszika egyik epigonja, Theodor Körner találta el.

Csak amikor a Napóleon elleni küzdelmek a restauráció uralomra jutásával véget értek, akkor vált igazán a romantika a legsötétebb obskurantizmus korszakának vezető ideológiájává. A feudálabszolutizmus restaurációjának „holdvilágos varázs-éjszakája" a „költők és gondolkodók" népe számára a legmélyebb és legterhesebb következményekkel járó elsötétedés kora volt. Nemcsak a legmegalázóbb elnyomás, de ugyanakkor a nyárspolgárság legmegnyomorítóbb eluralkodásának a kora is. A nyárspolgárok elleni romantikus küzdelem hamis, esztétaszerű irányzata társadalmilag éppen azzal válik nyilvánvalóvá, hogy semmilyen világnézet vagy művészeti irányzat nem ragadta meg olyan erőteljesen és nem befolyásolta olyan tartósan a német nyárspolgárokat, mint éppen a romantika. A középkori császári dicsőségtől, a társadalmi és politikai rabláncok, az „organikusan" kifejlődött történelmi hatalom hamisan költői megdicsőülésétől a „lelki élet" magasztalásáig, egy tetszés szerint megválasztott tudattalanság, bármely „közösségi" lét éjszakájába való kvietista-értelmetlen lesüllyedéstől a haladás és a szabad személyes felelősség gyűlöletéig egyaránt elhatnak a romantika ideológiai győzelmének következményei, és még máig is érezhetők a német lelkiségen.

Az újabb irodalomtörténészek a „biedermeier" periódusát akarják a német irodalomtörténetbe beiktatni. Ámde mi más a „biedermeier", mint a romantika eluralkodása a tömegekben, mint a romantika behatolása a német nyárspolgárságba? Így keletkezett a német szellem következményekkel legterhesebb elborulása, mert éppen ez a romantika – amely a tizenkilencedik század közepe táján csupán ideiglenesen szorult vissza –, uralkodott legerősebben a német értelmiségen, hiszen a német nyomorúságban a romantika felelt meg leginkább az értelmiség helyzetének, egyrészt gyökértelenségének, másrészt azoknak a kísérleteknek, hogy valamely objektíve hamis és társadalmilag veszélyes „mélység" segítségével ezt a nyomorúságot leküzdjék.

Ezért a német irodalomtörténetnek egyik legaktuálisabb feladata a romantika kritikája. Ez a kritika sohasem lehet elég mélyreható és éles. Igaz ugyan, hogy a közismert romantikusok legtöbb művét már jó ideje csupán az irodalomtörténészek olvassák (Tieck, Brentano, Armin, Zacharias Werner stb.). A romantika legnagyobb költői tehetsége, Heinrich von Kleist azonban már régóta eleven irodalmi hatalom. Sokak szemében ő a tulajdonképpeni német drámaíró, akinek rendeltetése, hogy Lessing, Schiller, Goethe tévútjaitól az igazi, „tősgyökeres" germán drámához elvezessen. És a drámaíró Kleist valóban „tősgyökeres". A legcsodálatosabb csábításokat mutatja be a legveszedelmesebb tévutak felé, amelyek a németeket a gátlástalan reakció mocsarába vezetik. A szolgai meghunyászkodástól, a hatalomsóvár gyűlölet-szeretet hisztériától, a vadul fanatikus idegen gyűlöletig, a Hohenzollern-uralom felmagasztalásáig, mindennek a dicsőítését megtaláljuk Kleistnél, ami a német szellem fejlődésében veszéllyel fenyeget és elvetendő. Kleistet – bár nála mindez nem vált játékos forma-kísérletté, mint romantikus kortársainál, hanem hatalmas, sőt időnkint zseniális alakot öltött – e tendenciák a német irodalom és ideológia óriási szimbólumává emelik, és a vele való kritikai számvetést mind szellemileg, mind esztétikailag napjaink követelményévé teszik. (Kleist kimerítő kritikai értékeléséhez, amelyre itt még csak vázlatosan sem utalhatunk, hozzátartozik azoknak a torzításoknak lefejtése is, amelyeket Gundolf és mások követtek el vele szemben, akik feltétel nélkül igenelnek minden reakciót, míg a realizmusnak a romantikus elfogultság, az egészségnek a hisztéria fölötti elenyésző győzelmeit, mint *A széttört korsó*t is, lényegtelen melléktermékként elvetik. Ugyanígy tehetjük fel a kérdést a *Kohlhaas Mihály* című novellánál is.)

Már ez a kérdésfeltevés is utal a romantika belső ellentétei igazi kritikájának módjára és irányára. A reakció és dekadencia megállapításán és megbélyegzésén túl azonban semmiképpen sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a romantikában – ha mégoly ziláltan és gyengén – mégiscsak az első népi megmozdulás jelentkezik a paraszthábórúk óta; innen ered a nép életéhez és a népművészethez való erőteljes visszafordulás, melynek során a német felvilágosodás herderi korszakát fokozott formában felújítják. Ezekben a visszafordulásokban természetesen akad művészi játszadozás is, de ugyanakkor kapuk is nyílnak az igazi népies költészet felé. Itt elsősorban *A gyermek csodakürtjé*re és Grimm meséire kell gondolnunk. Ez a fejlődés azonban nem szorítkozik csupán a népművészet meglevő kincseinek gyűjtésére. A romantikus líra fősodrának majdnem elviselhetetlen mesterkéltségei mellett felújítják az ifjú Goethe valóban népdalszerű költői törekvéseit (az ilyen népköltészet a kor általános irányzatával esik egybe, és gyakran, miként

Hebbelnél is, a romantikától egész függetlenül jelentkezik); a tisztán artisztikus műmesék és a körmönfontan alaktalan novellák mellett létrejön egy valóban népies elbeszélő művészet is. Mindkét irányzat Eichendorffnál fejeződik ki a legerőteljesebben, akinek legjobb művei még ma is joggal hatnak elevenen.

A romantika egy további (és ugyanakkor annak polgári jellegét aláhúzó) ellentmondása, hogy a réginek, az „organikusan" létrejöttnek védelmezése nem mindig, és nem feltétlenül jelentette a reakció támogatását. Németország egyes államaiban – mindenekelőtt Württembergben, ahol a rendi hagyományokat az abszolutizmus még nem irtotta ki – az „ősi jogok" védelmezése az ellenzéki erők tömörítésévé és az abszolutizmus uralmi igényeivel szemben álló harci jelszóvá válhatott. Ezen a talajon liberális romantika sarjadt ki. Ennek legjelentősebb költői képviselője Uhland. Természetesen itt is jelentkezik a német nyomorúság; a védelmezés kiterjed sok olyasmire is, ami erre az oltalomra érdemtelen; az „ősi jogok"-ra történő hivatkozásból az abszolutizmus elleni harc bátortalan, nyárspolgári formája keletkezik. A liberális romantikának ezek a gyenge oldalai már magánál Uhlandnál is világosan láthatók; még erőteljesebben és lealacsonyítóbban jelentkeznek azonban követőinél, a „sváb iskolában", amellyel szemben jogos volt Heine megsemmisítően ironikus kritikája.

A romantika ellentmondásai éppen legnagyobb alakja, E. T. A. Hoffmann esetében mutatkoznak meg. Már életében is különbözik a többiektől. Mint porosz bíró a *Wartburg ünnepség*et és Sandnak Kotzebue elleni merényletét követő demagóghajsza idején Hoffmann bátran szembeszegül a porosz kormányzat reakciós követelményeivel. Írásainak polemikus tartalma is alapvető módon, élesen különbözik a romantikáétól. Hoffmann – a romantikához hasonlóan – közvetlen és közvetett szatírával harcol a filiszter ellen, annak sajátosságai nála karikaturisztikus, feszélyező módon átnőnek a démoniba és a kísértetiesbe. Csakhogy ez a nyárspolgárság, amely ellen olyan fáradhatatlanul és kérlelhetetlenül harcol, annak a jogfosztásnak és lealázásnak a megjelenési formája, amely az ember sorsa a német nyomorúságban a felemelkedő kapitalizmus körülményei közepette. Ezzel a tulajdonképpeni romantika szorosan vett esztétikai álláspontjától a demokratikus átalakulás nagy szempontjaihoz tér vissza. De nála mindez magasabb fokon következik be, mint elődeinél. A többi romantikushoz hasonlóan, ő is a forradalom utáni korhoz tartozik; az anyag, amelyet megformál, tehát már az új polgári társadalom, és formái annak kritikájából nőnek ki. (Ez Hoffmann és a romantika közös talaja.) Mivel azonban valóban nagy realista, nála az új társadalomról van szó, a maga nyomorúságos német formái között. Éppen ezért ezt az újat fokozza a kísértetiesbe, elsősorban a modern világ kicsinyes német megnyil-

vánulásaiban, és fordítva, a német nyárspolgárságnak a társadalmi világesemények általi átváltozásában látja a kísértetiest. A megformálási módot tekintve, Hoffmann is romantikus. Csakhogy – természetesen német földön és német eszközökkel –, európai romantikus. Személyisége méreteinek megfelelően – de éppen olyan behatóan, mint előtte Goethe és utána Balzac – ragadja meg a korszak lényeges fejlődési irányait, és azokat újszerű, szuggesztív realizmussal ábrázolja. Így Goethe és Heine között az egyetlen német író, akinek nemzetközi hatása van. Ez a hatás Balzactól Gogolig és Dosztojevszkijig mindenütt érezhető. Hoffmann sajátosságának megismerése és kidolgozása, továbbá annak kimutatása, hogy mi az, ami őt – függetlenül a közös történelmi-társadalmi talaj okozta művészi közösségtől – a tulajdonképpeni német romantikától elválasztja, a német irodalomtörténet egyik fontos feladata.

*1946*

# Walter Scott

Megkíséreltük, hogy körvonalazzuk azoknak a gazdasági-politikai változásoknak az általános keretét, amelyek a francia forradalom következtében egész Európában létrejöttek; ideológiai utóhatásaikat az előző tanulmányokban röviden felvázoltuk. Ezek, az egész Európában végbement események, az ember létének és tudatának ezek a változásai alkotják Walter Scottnál a történelmi regény keletkezésének gazdasági és ideológiai alapjait. Semmi jelentősége sem lenne annak, ha életrajzi alapon kimutatnánk azokat az indítékokat, melyek révén Scott számára mindezek az áramlatok tudatosultak; mindez semmit se tenne hozzá a történelmi regény kialakulásának történetéhez. Annál kevésbé, mivel Scott azoknak a nagy íróknak sorába tartozik, akiknek mélysége főleg a művészi megformálásban fejeződik ki, tehát olyan mélység ez, amelyet gyakran saját maguk sem értenek, mivel ez a személyes nézeteikkel és előítéleteikkel vívott harcban, az anyag valóban realista szellemű birtokbavétele során alakul ki. A Scott-féle történelmi regény egyenes folytatása a 18. század nagy realista társadalmi regényének. Scott idevágó – elméletileg általában nem éppen mélyenszántó – elméleti tanulmányai ennek az irodalomnak beható ismeretéről és alapos tanulmányozásáról tanúskodnak. Alkotó tevékenysége azonban hozzájuk képest valami teljesen újat jelent. Nagy kortársai ezt az újat világosan felismerték. Puskin így ír róla: „... Walter Scott befolyása a korszak irodalmának minden területén érezhető. A francia történészek új iskolája a scotti regényírók hatására keletkezett. Számukra Scott egészen új forrásokat tárt fel, olyanokat, amelyek – a Shakespeare és Goethe alkotta történelmi drámák létezése ellenére is – mindaddig ismeretlenek voltak ..." Balzac pedig Stendhal *A pármai kolostor*áról írott bírálatában azokat az új művészi vonásokat emeli ki, amelyeket Walter Scott regénye vezetett be az epikus irodalomba: a szokásoknak és erkölcsöknek, a történés körülményeinek terjedelmes ábrázolását, a cselekmény drámai jellegét és ezzel szoros összefüggésben a párbeszéd új, igen jelentős szerepét a regényben.

Nem véletlen, hogy ez az újtípusú regény éppen Angliában keletkezett. Már a 18. század irodalmának tárgyalásánál rámutattunk a korszak angol regényének fontos realista vonásaira, és ezeket úgy jellemeztük, mint amelyek – Franciaországgal és Németországgal szemben – Anglia akkori forradalom utáni fejlődésének szükségszerű következményei. Most, egy olyan időszakban, amikor egész Európát, haladó osztályait és ideológusait is – átmenetileg – egy forradalom utáni ideológia uralja, ezek a vonások Angliában különös élességgel jelentkeznek. Anglia ugyanis most a kontinensen a legtöbb ideológus szemében ismét a fejlődés mintaországa, természetesen más értelemben, mint a 18. században. Akkor a polgári szabadságjogok gyakorlati megvalósítása hatott példamutatóan a kontinens felvilágosult szellemére. A haladás történész-ideológusainak szemében Anglia most úgy jelenik meg, mint a történelmi fejlődésnek az ő fogalmaik szerint klasszikus példája. Az a tény, hogy Anglia már a 17. században megharcolta a maga polgári forradalmát, és attól fogva a polgári forradalom vívmányainak alapján egy évszázadig tartó békés és szüntelenül emelkedő fejlődésen ment keresztül, Angliát az újfajta történelemszemlélet gyakorlati mintájává tette. Az 1688-as „dicsőséges forradalom" szükségképpen eszménnyé vált minden olyan polgári ideológus szemében, aki a haladás nevében küzdött a restauráció ellen.

Másfelől viszont a társadalmi fejlődést éles szemmel figyelő íróknak – és ilyen volt Walter Scott is – világosan látniuk kellett, hogy ez a békés fejlődés csupán egy történelemfelfogás eszményképeként, tehát csupán a történetfilozófia madártávlatából mutatkozott békésnek. Az angol fejlődés szerves jellege mindössze eredő, mely folytonos osztályharcokból, véres áron megvívott kisebb és nagyobb, sikeres és sikertelen lázadásokból tevődik össze. A megelőző évtizedek hatalmas politikai és társadalmi átalakulásai Angliában is felkeltették a történelem iránti érzéket és a történeti fejlődés tudatát.

Hogy ezekben a viharos időkben az angol fejlődés a kontinenshez képest viszonylag stabilnak bizonyult, ez tette lehetővé, hogy az újonnan életrekelt történelmi érzéket egy nagyvonalú, tárgyilagosan epikus művészet alakjában összefoglalhassák. Ezt az objektivitást Walter Scott konzervativizmusa csak fokozza. Világnézeténél fogva erősen kötődik azokhoz a társadalmi rétegekhez, amelyeket az ipari forradalom és a kapitalizmus gyors fejlődése a romlásba taszított. Scott nem tartozik ennek a fejlődésnek lelkes tisztelői közé, de szenvedélyes és patetikus vádlói közé sem. Megkísérli, hogy az egész angol fejlődés történelmi vizsgálatával a maga számára meghatározza a „közép" helyét a két harcoló szélsőség között. Vigasza magában az angol történelemben található, melynek tanulsága szerint az osztályharcok leghevesebb ide-oda ingadozása is végső fokon egy dicsőséges „közép"-ben

jut nyugalomra. Így keletkezett a szászok és normannok küzdelméből az angol nép, mely már nem szász, de nem is normann, így követte a fehér és piros rózsa véres háborúját a Tudor-dinasztia, különösen Erzsébet királynő dicsőséges uralkodása, így egyenlítődtek ki a társadalmi erők hullámzásai és polgárháborúk után a korabeli Angliában, a „dicsőséges forradalom" eredményeként a Cromwell-forradalomban kifejeződő osztályharcok.

Az angol történelemnek ez a felfogása adja meg tehát Walter Scott regényeiben – többnyire kimondatlanul – a jövő fejlődésének azt a perspektiváját, amely költőjük felfogásának megfelel. Nem nehéz belátni, hogy ez a távlat igen sok rokonságot mutat azzal a lemondó „pozitív beállítottsággal", amelyet e korszak nagy gondolkodóinál, tudósainál és költőinél a kontinensen megfigyeltünk. Walter Scott az akkori Anglia becsületes toryjainak sorába tartozik, akik nem szépítgetik a kapitalista fejlődést, akik a nép végtelen nyomorát, amely a régi Anglia összeomlásával együtt jár, nemcsak tisztán látják, hanem mélyen át is érzik, de akik éppen konzervativizmusuk következtében nem fejtenek ki heves ellenállást az új fejlődésnek általuk is elutasított vonásaival szemben. Walter Scott igen ritkán beszél a jelenről. Regényeiben nem veti fel az angol „jelen" társadalmi kérdéseit, a burzsoázia és proletariátus osztályharcának kezdődő kiéleződését. Amennyire ezekre a kérdésekre önmaga számára válaszolni képes, az egész angol történelem fontosabb szakaszainak költői megformálásának kerülőútján válaszol azokra.

Scott nagysága paradox módon szorosan összekapcsolódik igen sok tekintetben korlátolt konzervativizmusával. A „középutat" keresi a szélsőségek között, és arra törekszik, hogy ennek az útnak történelmi realitását az angol történelem nagy kríziseinek ábrázolásával művészi módon bizonyítsa. Ábrázolásmódjának alapirányzata már a mese kitalálásában és a központi alak kiválasztásában is kifejezésre jut. A Scott-regények „hőse" mindig egy többékevésbé közepes, átlagos angol gentleman. Általában van némi, de sohasem kimagasló gyakorlati józan esze, bizonyos erkölcsi szilárdsága és tisztessége, amely akár még az önfeláldozás képességéig is felér, de amely sohasem fokozódik az embert magával ragadó szenvedélyig és egy nagy ügy iránti lelkes odaadásig. Az angol kisnemességnek nemcsak Waverley, Morton, Osbaldistone efféle korrekt és tisztességes átlagképviselője, de ilyen a középkor „romantikus" lovagja, Ivanhoe is.

Scott választását a későbbi kritika, például Taine élesen bírálta; ebben egyszersmind a költő, Walter Scott, középszerűségének szimptómáját látták. Az igazság éppen ennek ellenkezője. Regényeinek ebben a „közepes", csupán korrekt, de sohasem hősies „hősre" épülő szerkezetében fejeződik ki a legvilágosabban Walter Scott rendkívüli, korszakalkotó epikus tehetsége, noha

lélektani és életrajzi szempontból igen valószínű, hogy a saját személyes, kisnemesi-konzervatív előítéletei is ugyancsak nagy szerepet játszottak hősei kiválasztásában.

Ebben főleg a romantikáról való önkéntes lemondás, sőt: a romantika leküzdése, a felvilágosodás kori realizmus irodalmi hagyományainak korszerű továbbfejlődése fejeződik ki. A feltörekvő kapitalizmus mindent lealacsonyító és mindent nivelláló prózájának ellentéteként alakul ki – politikailag és ideológiailag haladó szellemű költőknél is, akiket gyakran jogtalanul tekintenek romantikusoknak – a „démonikus hős". Ez a hős-típus, amint az különösen Byron költészetében jelentkezik, a prózának ebben a korszakában arra utal: mennyire különcködők és hiábavalók társadalmilag a legjobb és legbecsületesebb emberi képességek; lírai tiltakozás ez a próza uralma ellen. De a társadalmi gyökerek elismerése, vagy akár a tiltakozás történelmi szükségszerűségének és jogosultságának belátása semmiképpen sem jelenti, hogy a kérdés lírai-szubjektív abszolutizálása utat mutathat a nagy, objektív, költői megformálás felé. Azok a nagy realisták, akik egy kissé későbbi korszakot ábrázoltak, mint Puskin és Stendhal, és nekivágtak e típus bemutatásának, a byronizmust más és magasabb rendű módon győzték le, mint Walter Scott. Ők e típus különc mivoltának kérdését, társadalmi és történeti szempontból, objektíven és epikusan fogták fel és formálták meg; és olyan szintre emelkednek a jelen történelmi helyzetének megértésében, amelyen a különc tiltakozás tragikus vagy éppen tragikomikus jellege társadalmi meghatározó sajátosságainak teljes gazdagságában tárul fel. A típus scotti kritikája és elvetése nem hatol ilyen mélyre. De mivel felismeri vagy inkább: megérzi e típus különc mivoltát, ezért hát egyszerűen kirekeszti azt a történelmi ábrázolás területéről. Arra törekszik, hogy a történelmi ellentmondások harcát az embereken keresztül mutassa be, akik pszichológiájukban és sorsukban mindig társadalmi áramlatok és történelmi hatalmak képviselői. Ezt a felfogást Scott a deklasszálódás folyamataira is kiterjeszti, a deklasszálódást mindig társadalmi és nem egyéni kérdésként kezeli. A jelen problémáinak megértése nála nem elég mély ahhoz, hogy a korabeli deklasszálódási folyamatok számára is hasonló megoldást találjon. Ezért hát kitér e tematika elől, és ábrázolásában megőrzi az igazi epikus nagy, történelmi objektivitását.

Már csak ezért is teljesen téves Walter Scottban romantikus írót látni, hacsak nem akarjuk úgy kiterjeszteni a romantika fogalmát, hogy az a 19. század első harmadának egész valódi és nagyszabású irodalmát magában foglalja, mert akkor a tulajdonképpeni, szűkebb értelemben vett romantika arcéle teljesen elmosódik. Mindez Walter Scott megértése szempontjából nagy jelentőségű. Regényeinek történelmi tematikája ugyanis igen szorosan érintkezik

: tulajdonképpeni romantikusok témavilágával. Későbbi fejtegetéseink során azonban részletesen bemutatjuk, hogy Scott és a romantikusok ezt a témakört teljesen ellentétesen fogják fel, és ennek megfelelően az ábrázolásmód is teljesen ellentétes. Ez az ellentét mindenekelőtt is legközvetlenebb módon regényeinek szerkezetében tűnik fel – a középszerű prózai hős mint központi alak kiválasztásával.

Persze ez a választás is magán hordozza Walter Scott konzervatív nyárspolgáriasságának bélyegét. Már Balzac, Scott nagy tisztelője és követője is megütközött ezen az angol nyárspolgáriasságon. Azt mondja például, hogy Walter Scott valamennyi hősnője, igen kevés kivétellel, a nyárspolgári módon korrekt és normális angol asszonynak ugyanazt a típusát képviseli, és hogy ezekben a regényekben nem marad hely a szerelem és házasság érdekes és bonyolult tragédiái és komédiái számára. Balzacnak igaza van, és kritikájának helyessége messze túlnő az erotika általa kiemelt területén. Scottnál nincs meg a jellemeknek az a nagyszerű, mélyrehatoló lélektani dialektikája, mint amely a polgári fejlődés utolsó nagy korszakának regényét jellemzi. Sőt, még arra a magaslatra sem jut el, melyre a polgári regény a 18. század második felében Rousseau-val, Choderlos de Laclos-val és Goethe *Wertherével* eljutott. Nagy követői a történelmi regény területén, Puskin és Manzoni az egyéni emberformálás mélysége és költőisége tekintetében messze felül is múlták. De az a fordulat, amelyet Walter Scott a világirodalom történetében véghezvisz, független emberi és költői horizontjának korlátozottságától. Scott nagysága a történelmi-társadalmi típusok emberi megelevenítésében rejlik. Azokat a tipikusan emberi vonásokat, amelyekben a nagy történelmi áramlatok szembeszökően megnyilvánulnak, Scott előtt még sohasem ábrázolták ezzel a nagyszerűséggel, egyértelműséggel és nyomatékkal. És mindenekelőtt: ezt a művészi törekvést még sohasem állították a valóság ábrázolásának középpontjába.

Ez vonatkozik középszerű hőseire is. Nem csupán arról van szó, hogy ezek az angol „középosztály" emberileg tisztességes és vonzó vonásait, csakúgy mint korlátolt jegyeit, fölülmúlhatatlanul reálisan tüntetik fel, de a történelem bizonyos válságos átmenetei a maguk történelmi teljességében – és éppen egy ilyen középponti alak megválasztásával – már-már fokozhatatlan tökéletességet kapnak az ábrázolásban. Legvilágosabban a nagy orosz kritikus, Belinszkij ismerte fel ezt az összefüggést. Walter Scott különböző regényeit abból a szempontból elemzi, hogy mellékalakjainak többsége emberileg érdekesebb és jelentősebb, mint a középszerű főhős. Ugyanakkor azonban élesen visszautasítja azokat a szemrehányásokat, amelyekkel Scottot ezzel kapcsolatban illették. „Ennek egy tisztán epikus jellegű műben, amelyben a főszereplő a

fejlődő eseményeknek csupán külső középpontjául szolgál és ahol csupán azokkal az általános emberi vonásaival tűnhet ki, amelyek emberi együttérzésünket megérdemlik, így is kell lennie, mert az eposz hőse maga az élet, és nem az ember. Az eposzban az ember szinte alá van vetve az eseményeknek, az esemény önnön nagyságával és fontosságával beárnyékolja az emberi személyiséget, saját érdekességével, képeinek sokrétűségével és sokaságával eltereli róla figyelmünket."

Belinszkijnek tökéletesen igaza van, amikor Walter Scott regényeinek tisztán epikus karakterét hangsúlyozza. A regény egész történetében alig akadnak olyan művek – talán Cooper és Tolsztoj kivételével –, amelyek a régi eposz természetét ennyire megközelítenék. Ez, amint látni fogjuk, szorosan összefügg Scott történelmi tematikájával. Éspedig nem azzal, hogy általános értelemben a történelem felé fordul, hanem történelmi tematikájának különleges módjával; azoknak a korszakoknak és társadalmi rétegeknek a kiválasztásával, amelyekben az emberek régi stílusú epikus öntevékenysége, régi vágású, epikus módon közvetlen társadalmisága és az élet spontán nyíltsága kerül megformálásra. Ez által válik Walter Scott nagy epikus megformálójává a „hérosz-korszaknak", annak a korszaknak, amelyben és amelyből a valódi epika – Vico és Hegel értelmében – kisarjad. Walter Scott tematikájának és ábrázolásmódjának ez az igazi epikus jellege, amint majd később részletesen is bemutatjuk, legszorosabban összefügg művészetének népiségével.

Scott művei ennek ellenére semmiképpen sem olyan modern kísérletek, amelyek a régi epikát művi úton életre galvanizálják, hanem igazi és valódi regények. Noha tematikája igen gyakran nyúl vissza a „héroszok korszakába", az emberiség gyermekkorába, az ábrázolás szelleme mégis a férfikoré, az emberi élet győztesen kibontakozó prózai periódusáé. Ezt a különbséget már csak azért is hangsúlyozni kell, mivel ez a scotti regények kompozíciójával és „hősének" koncepciójával bensőségesen összefügg. A regény scotti hőse a maga nemében éppoly tipikus e műfaj számára, mint ahogy Akhilleusz és Odüsszeusz a valódi eposz tipikus hősei. A két hőstípus közti különbség egyszersmind igen élesen világítja meg az eposz és a regény alapvető különbségét is, méghozzá egy olyan eset kapcsán, amelyben a regény az eposzhoz legközelebb kerül. Az eposz hősei, mint Hegel mondja „totális egyéniségek, akik mindazt ragyogóan magukba foglalják, ami egyébként a nemzeti jellegben szétszórtan hever, és annak keretein belül nagy, szabad, emberileg szép jellemek maradnak." Ezáltal „nyerik el ezek a főalakok a jogot, hogy élre álljanak és hogy lássák: a főesemény mint kapcsolódik egyéniségükhöz". A scotti regények főalakjai is tipikus nemzeti jellemek, de nem az összefoglaló csúcs-

pont, hanem a derekas átlagosság értelmében. Amazok az élet poétikus, ezek pedig az élet prózai felfogása értelmében nemzeti hősök.

Könnyű belátni, hogy a hősökkel kapcsolatos ellentétes koncepciók hogyan erednek az eposz és regény alapvető körülményeiből. Akhilleusz nemcsak szerkezetileg az eposz központi alakja, hanem valamennyi társát fejjel múlja felül, igazában ő az a nap, amely körül a többiek bolygó gyanánt keringenek. A scotti hősöknek mint a regény központi alakjainak funkciója egészen ellentétes. Feladatuk az, hogy a szélsőségeket, melyeknek küzdelme a regényt betölti és amelyeknek összeütközésében a társadalom nagy válsága költőileg kifejeződik, egymáshoz közvetítsék. Scott meseszövésében ez a hős, a cselekmény középpontja, olyan semleges talajt keres és talál, amelyen a szélsőségesen szemben álló társadalmi erők egymással emberi vonatkozásba kerülnek.

Walter Scott egyszerű, de kimeríthetetlen és nagyszabású találékonyságát többnyire, de különösen manapság, ugyancsak lebecsülik, noha Goethe, Balzac és Puskin nagyságát e tekintetben világosan felismerte. Walter Scott regényei a történelmi élet nagy válságait ábrázolják. Ennek megfelelően műveiben az egymás megsemmisítésére törő társadalmi erők mindenütt összecsapnak. Mivel azonban a harcoló hatalmak képviselői mind szenvedélyesen képviselik saját ügyüket, fennáll az a veszély, hogy harcuk csupán külsőséges, kölcsönös megsemmisítés, amely nem képes emberi együttérzést, emberi lelkesedést kelteni az olvasóban. Itt nyilvánul meg a középszerű hős kompozicionális jelentősége. Scott mindig olyan főalakokat választ, akik jellemük és sorsuk következtében mindkét táborral emberi kapcsolatba kerülnek. A középszerű, korának nagy válságában szenvedélyesen egyik küzdőtáborhoz sem csatlakozó hőst megillető sors szerkezetileg minden erőltetettség nélkül szolgálhat ilyen összekötő kapocs gyanánt. Vegyük csak a legismertebb példát. Waverley angol kisnemes, akinek családja ugyan Stuart-párti, anélkül azonban, hogy ez a szimpátia egy csendes és politikailag passzív együttérzésen túlmenne. Skóciai tartózkodása alatt Waverley mint angol katonatiszt személyes baráti kapcsolatai és szerelmi zűrzavarok következtében a lázadó Stuart-pártiak táborába kerül. Régi családi kapcsolatai folytán, a lázadásban való részvételének határozatlan volta miatt – mely ugyan elegendő egy vitéz és katonás részvételhez, de nem válik fanatikus elfogultsággá – fennmaradnak kapcsolatai a hannoveri párttal. Így azután Waverley sorsa igen alkalmas arra, hogy olyan mese alapja legyen, amelynek bonyodalmai nem csupán tényszerűen mutatják be a két párt harcát, hanem emberileg is közel hozzák jelentős képviselőiket.

Ez a szerkesztési mód nem „formaművesség", nem kiagyalt „remeklés" eredménye, hanem egyszerre ered Walter Scott írói személyiségének nagy-

szerű és korlátolt tulajdonságaiból. Az angol történelem scotti koncepciója, mint láttuk, elsősorban a szélsőségek harcában érvényre jutó „közép" irányvonala. A Waverley-típusú központi alakokban mutatkozik meg Scott számára a legszörnyűbb válságok között is az angol fejlődés sok százados állhatatossága. Másodsorban azonban, mint nagy realista világosan látja, hogy a történelemben soha nem is volt olyan polgárháború, amely annyira elkeseredettnek bizonyult, hogy az egész népességet, kivétel nélkül, a harcban álló táborok fanatikus résztvevőivé tette volna. A történelmi valóságban a nép jelentős része – hol egyik, hol másik fél iránti ingadozó szimpátiával eltelve – a két tábor között állott. És ezek a rokonszenvek és ingadozások gyakran döntő szerepet is játszottak a válság reális kimenetelében. A történelmi valóság egyik további jellemző vonása az a tény, hogy a nemzet mindennapos élete a legborzalmasabb polgárháború közepette is továbbhalad. Már gazdasági értelemben is tovább kell hogy haladjon, mert különben a nép elpusztulna, éhenhalna. De más szempontokból is megőrzi folyamatosságát, és a mindennapi élet maradandósága a kulturális fejlődés kontinuitásának fontos reális alapja. A mindennapi élet folyamatossága természetesen semmiképpen sem jelent annyit, mintha a polgárháborútól teljesen távol maradó vagy benne szenvedélyesen részt nem vevő néptömegek élete, gondolkodása, élményvilága a történelmi válságtól érintetlen maradna. A folytatólagosság egyszersmind növekedés, továbbfejlődés is. Walter Scott „középszerű hősei" a nép életének, a történelmi fejlődésnek ezt az oldalát is bemutatják.

Ám e szerkesztési mód művészi jelentősége még más fontos következményekben is megmutatkozik. A történelmi regény ma uralkodó hagyományaitól elfogulttá vált olvasó számára kissé paradox módon csenghet, de mégis úgy van, hogy Walter Scott éppen ezzel a kompozíciós sajátosságával vált a történelem nagy alakjainak utolérhetetlen ábrázolójává. Életművében megtaláljuk az angol, sőt a francia történelem legnagyobb alakjait, Oroszlánszívű Richardot, XI. Lajost, Erzsébetet, Stuart Máriát, Cromwellt stb. Scottnál mindezek az alakok valódi történelmi nagyságukban jelentkeznek. Scott mégsem Carlyle modorában romantikus, sohasem ábrázolja alakjait a dekoratív hőstisztelet érzése alapján. Számára a nagy történelmi személyiség valamely fontos, a nép nagy részét megragadó áramlat képviselője. Emberi nagysága azon alapul, hogy személyes szenvedélye, személyes célkitűzései egybeesnek a szóban forgó nagy történelmi áramlattal, hogy az ilyen áramlatok pozitív és negatív oldalait is egyesíti magában, hogy – jóban-rosszban – ezeknek a népi törekvéseknek legérthetőbb kifejeződése, messze világító jelképe.

Ezért nem mutatja be Scott soha, hogyan alakul ki a jelentős történelmi személyiség. Inkább készen állítja őt elénk. Készen, de a leggondosabb előkészí-

tés alapján. Ez az előkészítés azonban mégsem személyes, lélektani, hanem objektív, társadalmi-történelmi jellegű művelet. Ez azt jelenti: Walter Scott a reális életfeltételek, az élet valóságosan kibontakozó válságai alapján rajzolja meg a népi sors minden olyan problémáját, amely az általa bemutatott történelmi válsághoz vezet. És miután e válság együttérző és megértő résztvevőivé váltunk, miután pontosan megértjük, milyen okokból keletkezett a válság, miért szakadt a nemzet két táborra; miután átláttuk, miképp viszonyulnak a népesség különböző rétegei ehhez a világhoz –, mindezek után lép csak a nagy történelmi hős a regény színpadára. Pszichológiai értelemben, tehát ahogyan előttünk megjelenik, befejezett, zárt egyéniség és annak is kell lennie, hisz azért jelenik meg, hogy a válságban betöltse történelmi küldetését. Az olvasónak azonban sohasem az a benyomása, hogy ez a befejezettség egyszersmind megmerevedettség is, mert a szélesen ecsetelt társadalmi harcok, amelyek a hős felléptét megelőzik, éppen azt mutatják, hogy ezekben az időkben ilyen kérdések megoldásához éppen ilyen hős megjelenése szükséges.

Ezt az ábrázolási módot Scott magától értetődően nemcsak a történelmileg hiteles, általánosan ismert, nagy reprezentatív alaknál alkalmazza. Ellenkezőleg. Éppen legjelentősebb regényeiben a történelmileg ismeretlen, a félig vagy egyáltalán nem hiteles történelmi személyek visznek ilyen vezető szerepet. Gondoljunk Vich Jan Vohrra a *Waverley*-ben, Burley-ra a *Puritánok*ban, Cedricre és Robin Hoodra az *Ivanhoe*-ban, Rob Royra stb. Ezeket a hatalmas históriai alakokat is ugyanazon művészi elv szerint mintázta meg, mint a történelemből jól ismert nagy egyéniségeket. Mi több: Walter Scott történelmi művészetének népisége éppen abban nyilvánul meg, hogy ezek a nép életével közvetlenül összenőtt vezéralakok, többnyire nyomatékosabb történelmi nagyságot vívnak ki maguknak a művészet eszközeivel, mint a történelem ismert központi alakjai.

Felmerül azonban a kérdés: miképp függ össze Scott művészi sikere a történelmileg jelentékeny alakok ábrázolása terén azzal a ténnyel, hogy ezek – kompozicionálisan – mellékszereplők? Balzac felismerte Walter Scott szerkesztési módjának ezt a titkát, és úgy fogalmazza ezt meg, hogy Scott regényeinek menete ugyanúgy siet a nagy hős felé, ahogyan annak idején maga a történelem követelte megjelenését. Az olvasó tehát a jelentős történelmi alakok történelmi genezisét éli át, és az író feladata csupán annyi: hagyja őket a maguk módján cselekedni, hogy aztán mint a történelmi válságfolyamatok reprezentatív szereplői jelenhessenek meg előttünk.

Scott tehát útjára engedi jelentős alakjait, hadd fejlődjenek ki a korszak létéből, sohasem a korszakokat magyarázza nagy képviselőikből, mint a romantikus hősimádók. Ezért nem is lehetnek a nagy történelmi figurák soha

központi alakok. Mert a korszak valóságának széles körű és sokoldalú bemutatása csakis a nép mindennapos életének, a középszerű emberek örömeinek és fájdalmainak, válságainak és tévelygéseinek ábrázolása segítségével sikerülhet. A történelmileg jelentős vezéralak, aki egy történelmi áramlatot személyében összefoglal, szükségképpen az absztrakció valamely meghatározott szintjén foglalja azt össze. Azzal, hogy Scott előzőleg már bemutatta a nép életének bonyolultan összefonódott szövetét, már előre megalkotta azt a létalapot, amelynek gondolati általánosítása és koncentrálása egyetlen történelmi cselekedetben a történelmi vezéralak feladata.

A scotti szerkesztésmód e tekintetben igen érdekes párhuzamot mutat Hegel történetfilozófiájával. A „történelmi egyéniség" Hegelnél is a „fenntartó egyéniségek" világának széles alapjából sarjad. A „fenntartó egyéniség" Hegelnél a „polgári társadalom" embereinek összefoglaló jellemzője, egyszersmind e társadalomnak a „fenntartó egyéniségek" tevékenységében megvalósuló jellemzése. Az alapot az egyes emberek személyes, elkülönült, egoista tevékenysége képezi. Abban és általa jut érvényre a társadalmilag általános. Ebben a tevékenységben bontakozik ki „az erkölcsi élet fenntartó folyamata". De Hegel koncepciójában a társadalom nem csupán az önreprodukálás értelmében szerepel, nem állóvíz, egyszersmind együtt sodródik az a történelem fő sodrával. Ebben az áramban aztán már az új ellenségesen helyezkedik szembe a régivel, a változás „összekapcsolódik a valóság megelőző módusának lefokozásával, szétrombolásával, elpusztításával". Létrejönnek a nagy történelmi kollíziók, amelyekben ugyan a „világtörténelmi egyéniségek" a történelmi haladás (Hegel szerint a „szellem") tudatos hordozói, de csak abban az értelemben, hogy a társadalomban már meglevő mozgalmaknak tudatot és világos irányt kölcsönöznek. Szükséges, hogy a hegeli történelmi felfogásnak ezt az oldalát különösen hangsúlyozzuk, mivel itt – idealizmusa, a „világtörténeti egyéniségek" szerepének túlbecsülése mellett is – élesen előtérbe nyomul ellentéte a romantikus hőskultusszal. Hegelnél az a világtörténeti egyéniség funkciója, hogy megmondja az embereknek, mit is akarnak. „Ez az az elrejtett szellem – mondja Hegel –, aki kopogtat a jelen kapuján, aki még földalatti, aki még nem fejlődött el a jelen létezésig és kitörni készül, akinek a jelen világ csupán héj, amely másféle magot rejt magában, mint ami a héjhoz tartozott."

Walter Scott utolérhetetlen történeti zsenialitása abban is megmutatkozik, hogy vezető személyiségeinek egyéni tulajdonságait úgy alakítja, hogy azok valóban összefoglalják a szóban forgó mozgalom szembeszökően pozitív és negatív oldalait. A vezetők és vezetettek társadalmi-történelmi összetartozása Scottnál rendkívül finoman differenciált. Mert ahogyan Burley egyenes vo-

nalú, semmitől vissza nem rettenő hősi fanatizmusa a Stuart restauráció idején a lázadó skót puritánok emberi csúcspontját jelöli, ugyanúgy jeleníti meg Vich Jan Vohrnál a francia udvari stílus és a clan-hazafiság sajátos kalandorszerű keveréke a Stuartok „dicsőséges forradalom" utáni restaurációs kísérleteinek reakciós, de a skót nép elmaradott rétegeivel mégis szorosan összekapcsolódó oldalait.

Ezek a bensőséges kölcsönhatások, ezek a szoros kötelékek egy népmozgalom történelmi képviselője és maga a népmozgalom között, Scottnál még fokozott erővel jelentkeznek a szerkezetben, azáltal, hogy ezeket az elemeket intenzív és drámai módon tömöríti. Az elbeszélés klasszikus formáját a modern előítéletekkel szemben itt is védelmünkbe kell vennünk. Manapság általában azt hiszik, hogy mivel az epika extenzívebben és szélesebben ábrázol, mint a dráma, tehát a tiszta külterjesség, egy korszak valamennyi eseményének krónikaszerű egymásutánisága és egymásmellettisége jelenti az epikus művészet lényegét. Még Homérosznál sem ez a helyzet. Gondoljunk az *Iliász* szerkezetére. A költemény rendkívül drámai helyzetből, Akhilleusz és Agamemnón összecsapásával indul. Mivel pedig igazi elbeszélés, csupán azok az események szerepelnek benne, amelyek ennek az összecsapásnak közvetlen következményei: a Hektor haláláig terjedő események. Már az ókori esztétika is felismerte ebben a tudatos szerkesztési elvet. A modern társadalmi regény keletkezésével az epikus cselekvés intenzívvé tételének szükségszerűsége még kényszerítőbbé vált. Az emberek pszichológiájának és életük gazdasági-erkölcsi viszonyainak kölcsönhatásai olyan bonyolultakká váltak, hogy az embereket, mint koruk konkrét gyermekeit csak akkor lehet érzékletesen bemutatni, ha ezeket a viszonyokat és kölcsönhatásaikat széleskörűen ábrázolják. Nem véletlen, hogy a történelmi tudatosság erősödése Walter Scottot éppen ezekre a művészi megoldásokra kényszerítette. Mivel ősi, rég tovatűnt időket kívánt élményt fakasztó életre életeszteni, az ember és társadalmi környezete közötti kölcsönhatásokat a legszélesebben kellett ábrázolnia. A drámai elemek bevonása a regénybe, az események sűrítése, a dialógusok nagyobb jelentősége, vagyis az egymásnak ütköző ellentétek közvetlen vitája a beszédben a legbensőbb összefüggésben állnak azzal a törekvéssel, hogy a történelmi valóságot úgy ábrázolja, amilyen az valóban volt; emberileg hitelesen és a késői olvasó számára mégis élményszerűen. Ez nem más, mint a jellemzés koncentrációja. Csak kontárok vélhetik (és vélik még ma is), hogy emberek és helyzetek történelmi jellemzése egyes történelmileg jellegzetes vonások egymásra hajigálásából áll. Walter Scott az ilyen festői és leíró elemek jelentőségét sohasem becsülte le. Sőt olyan gyakorta használta, hogy a felületes kritikusok éppen ebben látták művészetének a lényegét. De Scott számára a

hely és az idő történelmi jellegzetessége, a történelmi „hic et nunc" ennél sokkal mélyebb jelentésű fogalom. A történelmi hitelesség számára rengeteg ember személyes sorsában bekövetkező egyes válságok összefonódásában és kölcsönös kereszteződésében fejeződik ki, azáltal, hogy az egész komplexumot a nagy, a történeti válság determinálja. A történelmi válságok ábrázolása Scottnál éppen ezért sohasem elvont, a nemzet meghasonlása a harcoló pártok között mindig behatol a legszűkebb emberi kapcsolatokba is. Szülők és gyermekek, szerető és szerelmese, régi barátok stb. kerülnek ellenfelekként egymással szembe, vagy a szembekerülés szükségszerűsége az összeütközést a legszemélyesebb élet síkjára tereli. Ezt a sorsot azonban mindig csak az emberek összefüggő, egymással kapcsolatban levő csoportjai élik át, és sosincs szó egyetlenegy katasztrófáról, hanem a katasztrófák láncolatáról, amelynél minden egyesnek a megoldása egy újabb konfliktust szül. Így kényszeríti ki a történelmi mozzanat mély megragadása az emberi életben az epikus kompozíció drámai sűrítését.

A 18. század nagy írói sokkal lazábban szerkesztettek. Meg is tehették, mivel koruk erkölcseit magától értetődőnek tekintették, és határuk nyilvánvaló voltát eleve feltételezhették olvasóiknál. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy ez csupán a kompozíció általános felépítésére vonatkozik, de nem az egyes mozzanatok és események megformálási módjára. Ezek az írók is nagyon jól tudták, hogy nem a leírás, nem egy tárgykomplexus felsorolásának extenzív teljessége, nem annak az eseménysorozatnak, amely egy ember életét kitölti extenzíven gazdag bemutatása a feladat, hanem az emberileg és társadalmilag lényeges meghatározó elemek kidolgozása. Goethe, aki pedig a *Wilhelm Meister*t összehasonlíthatatlanul kevésbé drámaian vázolta fel, mint ahogyan később Scott és Balzac dolgozott, tágas meseszövésével az egyes események ábrázolása terén már teljesen az intenzív módszer irányába halad. Wilhelm Meister viszonya a Serlo-féle színházhoz például teljesen a *Hamlet*-előadás problémájára koncentrálódik. A színház tökéletes külterjes leírásáról, a Serlo-féle színház eseményeinek kimerítő, tökéletes krónikájáról Goethénél sem lehet szó.

Az események drámai sűrítése és intenzifikálása tehát semmiképpen sem Walter Scott radikális újítása, csupán a későbbi fejlődési szakaszok legfontosabb művészi elveinek sajátságos összefoglalása és továbbvitele. Mivel azonban Walter Scott egy nagy történelmi fordulóponton és a kor valódi szükségleteinek megfelelően valósította meg ezt az újítást, újítása egyszersmind fordulat a regény történetében. Ugyanis éppen a történelmi regény esetében rendkívül nagy a kísértés, hogy az extenzív teljességet tökéletesen megragadják, csalogató az a hit, hogy a történelmi hűséget csakis efféle kimerítő teljes-

séggel lehet elérni. Mégis csupán tévedés, amint erre különösen Balzac mutatott rá nagyon élesen és világosan kritikai írásaiban. Egyik kritikájában ezt mondja Latouche teljesen feledésbe merült történelmi regényéről, a *Leó*ról: „Az egész regény kétszáz oldal, amelyen kétszáz eseményt tárgyalnak; semmi sem árulja el jobban a szerző tehetségtelenségét, mint a tényeknek ez a halmozása . . . A tehetség azoknak az okoknak a leírásában virágzik ki, amelyek a tényeket kiváltják, az emberi szív titkaiban, amelynek indulatait a történészek elhanyagolják. Egy regény személyiségei szinte rákényszerülnek arra, hogy értelmesebbek legyenek, mint a történeti személyek. Ezeket életre kell kelteni, azok viszont éltek. Ezeknek létét, bármilyen bizarrak legyenek is cselekvéseik, nem kell bizonyítani, amazoknak léte általános helyeslésre tart igényt, „Világos, hogy mennél távolabbi egy történeti korszak, és szereplőinek létfeltételei, annál inkább arra kell a cselekvésnek koncentrálódnia, hogy ezeket a létfeltételeket világosan és plasztikusan állítsa elénk; hogy így azt a sajátos pszichológiát és etikát, amely ezekből az életfeltételekből sarjad, ne történelmi kuriozitásnak tekintsük, hanem átéljük mint az emberiség bennünket érintő és megindító fejlődési szakaszát."

A történelmi regényben tehát nem a nagy történelmi események újraelmeséléséről van szó, hanem azoknak az embereknek költői feltámasztásáról, akik ezekben az eseményekben szerepeltek. Az a feladat, hogy átélhetővé tegyük, milyen társadalmi és emberi indítóokokból gondolkodtak, éreztek, és cselekedtek az emberek úgy, ahogyan az a történelmi valóságban megesett. A költői ábrázolásnak első pillanatban paradoxnak látszó, de később azután egészen világossá váló törvénye az, hogy a cselekvés társadalmi és emberi indítóokainak érzékeltetésére a külsőleg jelentéktelen események, a külsőleg kicsinyes körülmények alkalmasabbak, mint a világtörténelem nagy, monumentális drámái. Balzac, Stendhal *A párnai kolostor*ának kritikájában, elragadtatva dicséri Stendhal zsenijét, mert Stendhal az udvari élet nagyszabású ábrázolását éppen egy olasz kisállam keretei közt valósította meg. Balzac kiemeli, hogy a párnai udvar kicsinyes küzdelmeiben mindazok a társadalmi és lelki konfliktusok érzékelhetővé válnak, amelyek a Mazarin és Richelieu körüli nagy harcokban is lejátszódtak. És ezeket a küzdelmeket Balzac szerint már csak azért is jobban lehet Stendhal módszerével költőileg bemutatni, mivel Pármában a cselszövések politikai tartalma könnyen áttekinthető, minden további nélkül átfordítható közvetlen cselekvésre, és közvetlen evidenciával tárja fel emberi-lelki reflexeit, míg azok a nagy problémák, amelyek a Mazarin vagy Richelieu körüli cselszövések tartalmát alkotják, csak súlyos, élettelen ballasztot jelentenének a regény számára.

Balzac gondolatait a történelem epikus meghódításának legapróbb részle-

teire is kiterjeszti. Többek között Eugène Sue egyik regényét bírálja, amelynek témája a XIV. Lajos alatti cevenne-i felkelés. Sue modern dilettáns módjára részletesen, ütközetről ütközetre írta le az egész hadjáratot. Balzac igen élesen fordul szembe vállalkozásával. Azt mondja: „Az irodalom számára lehetetlen, hogy a háború eseményeit egy bizonyos terjedelmen túl ábrázolja. A cevenne-i hegyeket, a Cevenne-k közötti síkságokat, a Languedoc fennsíkot érzékelhetővé tenni, mindenütt csapatokat felvonultatni, minden csatát megmagyarázni: Walter Scott és Cooper úgy érezte volna, hogy ez a feladat már az ő erőiket meghaladja. Műveikben sohasem mutattak be egész hadjáratokat, megelégedtek azzal, hogy kisebb összecsapásokkal érzékeltessék mindkét küzdő tömeg hangulatát. De még ezek a kisebb összecsapások is, amelyeknek bemutatására csakugyan vállalkoztak, igen hosszas előkészítést követeltek tőlük." Balzac szavai nemcsak Scott és Cooper történelemábrázolásának intenzív sajátosságát jellemzi, hanem azt a fejlődési vonalat is, amely a történelmi regény későbbi nagy, klasszikus képviselőinél található.

Mert tévedés lenne azt hinni, hogy mondjuk Tolsztoj a napóleoni hadjáratokat valóban külterjes módon tárgyalná. Ő minden esetben csak egyes kiragadott epizódokat mutat be, amelyek főalakjainak emberi fejlődése szempontjából különösen fontosak és jellegzetesek. Zsenialitása a történelmi regény terén abban rejlik, hogy ezeket az epizódokat úgy választja ki és úgy alakítja, hogy közben nyomatékosan hangot kap az orosz hadsereg és – ennek közvetítésével – az orosz nép egész hangulata. Ahol megkísérelte, hogy a háború átfogó politikai-stratégiai problémáiba is belemenjen – például Napóleon ábrázolásánál –, ott elvész a történetfilozófiai fejtegetésekben, éspedig nemcsak azért, mert Napóleonnal szemben történelmileg hamis álláspontot foglal el, mert történelmileg nem érti meg őt, hanem írói okokból is. Tolsztoj sokkal nagyobb író volt, semhogy képes lett volna költői pótlékot nyújtani. Ahol anyaga túlnőtt a költőileg megformálhatón, ott gyökeresen szakított az irodalom kifejező eszközeivel, és megkísérelte, hogy témáját gondolati eszközökkel küzdje le. Éppen ez által szolgáltat gyakorlati bizonyítékot a scotti regény balzaci elemzésének helyességéhez és Balzac Sue-kritikájához.

Tehát a történelmi regény feladata az, hogy a történelmi körülmények és alakok létét és éppígylétét *költői* eszközökkel *bizonyítsák*. Amit Scottnál igen felületesen a „kolorit hitelességének" neveztek, az tulajdonképpen a történelmi valóság költői bizonyítása. Nem más ez a hiteles kolorit, mint a történelmi események széles élet-alapjának megfestése, a maga bonyolult szövedékében, a cselekvő személyekkel való sokszoros kölcsönhatásában. A „fenntartó" és „világtörténelmi" egyéniségek különbsége éppen az események létalapjával fennálló eleven összefüggésben domborodik ki. Az előbbiek úgy élik

át a létalapok legapróbb megrezdüléseit, mint egyéni életük egy-egy közvetlen megrázkódtatását, az utóbbiak az események lényeges vonásait cselekvési motívumokká foglalják össze, saját akcióik motívumaivá, és a tömegcselekvést befolyásoló és irányító ösztönző erőkké emelik. Mennél földközelibbek, mennél kevésbé hivatottak történelmi vezetésre a „fenntartó egyéniségek", annál világosabban és szembetűnőbben fejeződnek ki a létalap megrázkódtatásai mindennapi életükben és közvetlen lelki megnyilvánulásaikban. Ezek a megnyilatkozások természetesen könnyen válnak egyoldalúvá, sőt tévessé. Azonban a történelmi összkép megszerkesztésének titka éppen abban rejlik, hogy a művész gazdag, árnyalt átmenetekkel teli kölcsönhatást formáljon a létalap megrázkódtatásai nyomán bekövetkező reakciók fokozatai között, és feltárja az összefüggést a tömegek eleven spontaneitása és a vezéregyéniségek a kor lehetőségeihez képest maximális történelmi tudatossága között.

Ezek az összefüggések döntő fontosságúak a történelem megismerése szempontjából. A politikailag nagyszabású népvezérek már azzal is kitűnnek, hogy rendkívül finom érzékük van a spontán reakciók iránt. Zsenialitásuk abban nyilvánul meg, hogy rendkívül gyorsan észreveszik egy réteg vagy egy osztály hangulatában beálló változásokat, még egészen csekély és jelentéktelen megnyilatkozásaik formájában is, egyszersmind általánosítani is tudják az összefüggést e hangulat és az események objektív menete között. A befogadás és általánosítás rendkívüli képessége az alapja annak, amit a nagy vezéregyéniségek a tömegektől való tanulásnak neveznek. Ennek a kölcsönhatásnak egy érdekes esetét Lenin írja le a *Megtartják-e a bolsevikok az államhatalmat?* című brosúrájában. 1917-ben a petrográdi proletariátus júliusi felkelésének leverése után Lenin arra kényszerült, hogy a munkások között éljen az egyik külvárosban. Leírja, hogyan készítik el az ebédet. A háziasszony behozza a kenyeret. A házigazda megszólal: No lám, milyen szép a kenyér. Bezzeg most nem mernek rossz kenyeret adni. Már szinte el is felejtettük, hogy Petrográdban jó kenyér is létezhet. Lenin még hozzáfűzi: „Meglepett a júliusi napok ilyen osztályértékelése. Gondolataim az események politikai jelentősége körül forogtak ... Én, mint aki szükséget sosem látott, nem is gondoltam a kenyérre.... A gondolkodás rendkívül bonyolult és nehézkes úton jut el ahhoz, ami mindennek az alapja, a kenyérért folytatott osztályharchoz, csak a politikai analízis végén."

Nagyszerű szemléletességgel tárul fel itt a vezér és tömeg kölcsönhatásának egy jellemző esete. A petrográdi munkás spontán osztálytudatossággal reagál a júliusi napok eseményeire. Lenin a legnagyobb érzékenységgel tanul ezekből a reakciókból, és csodálatra méltó gyorsasággal és pontossággal értékeli

őket a helyes politikai távlat kiépítése, megalapozása és propagálása szempontjából.

Magától értetődő, hogy történelmileg téves lenne, ha a középkort, a 17. vagy 18. századot, tárgyaló regényekben ilyen kölcsönhatásokat ábrázolnának. Messze távolban fekszenek ezek a történelmi regény klasszikus megalapítóinak horizintjától. A példa csupán a kölcsönhatás általános struktúráját kívánja szemléltetni. És ha a Walter Scott ábrázolta történelem valamennyi hőse mégannyira „hamis tudattal" cselekedett is, ám azért ez a „hamis tudat" nem séma, sem tartalmi, sem lélektani szempontból. Az életközeli spontaneitás és a közvetlen élettevékenységektől már eltávolodott általánosító képesség történelmi-tartalmi különbsége, csakúgy, mint az ennek megfelelő pszichológiai különbség az egyes emberekben az egész történelem folyamán megjelenik. És a történelmi regény írójának az a feladata, hogy konkrét kölcsönhatásaikat, az ábrázolt kor történelmi körülményeinek megfelelően, oly gazdagon formálják meg, ahogyan csak lehetséges. Walter Scott egyik legnagyobb erőssége pedig éppen ebben rejlik.

Walter Scott történelmi világának színes, változatos gazdagsága az emberek közti kölcsönhatások sokrétűségének és a társadalmi lét egységes mivoltának (mely utóbbi azért az uralkodó elv ebben a gazdagságban) közös, szerves eredménye. Az a már előbb tárgyalt kompozíciós kérdés, hogy ugyanis a nagy történelmi alakok, a harcoló osztályok és pártok vezérei a meseszövés szempontjából csak mellékalakok, így aztán új megvilágításba kerül. Walter Scott nem stilizálja nagy alakjait, nem állítja őket romantikus piedesztálra, igazi embermivoltukban tűnnek azok fel ábrázolásában, teli erényekkel és gyengékkel, jó és rossz tulajdonságokkal. És mégsem keltenek soha kicsinyes benyomást. Minden gyengéjükkel együtt történelmi nagyvonalúságukban keltenek hatást. Ennek első oka természetesen Scott mély érzéke a különböző történelmi periódusok sajátosságai iránt. Hogy azonban a történelmi alakok iránti érzékét nagyvonalúan és ugyanakkor emberien hiteles módon tudta kifejezni, az már kompozíciós módszerének érdeme.

A nagy történelmi alak mint mellékfigura ugyanis emberileg teljesen kiélheti magát, szabadon kibontakoztathatja a cselekményben valamennyi nagyszerű és kicsinyes emberi tulajdonságát – mégis úgy épül bele a cselekménybe, hogy csupán a történelmileg jelentős helyzetekben jut el a cselekvéshez, tárja fel személyiségét. Ebben a folyamatban érvényesül fokról fokra személyiségének sokrétű és teljes hatása, de mindig csak annyira, amennyire a személyiség összekapcsolódik a történelem nagy eseményeivel. Otto Ludwig igen finoman állapítja meg Scott *Rob Royáról*: „A hős így még nagyobb súllyal léphet fel, mert hisz életét nem követjük lépésről lépésre, csak olyan

pillanatokban látjuk, amikor *jelentős*, meglep bennünket mindenütt jelenvalóságával, és mindig csak a legérdekesebb magatartásokban jelentkezik."

Ezek a megjegyzések nemcsak Scott kompozíciós módjának helyes jellemzését tartalmazzák, hanem az ábrázolás bizonyos általános törvényeire is rámutatnak: nevezetesen a jelentős emberek ábrázolásmódjára. Ebben rejlik az eposz és a regény mélyreható ellentéte. Az eposz főtartalmának össznemzeti jellege, a nép és az egyén közötti viszony a héroszok korában megköveteli, hogy az eposzban a legjelentősebb alak központi helyet foglaljon el, míg ugyanez a viszony a történeti regényben szükségképpen csak egy mellékalakot igényel.

Csakhogy a helyzetek Otto Ludwig által megfigyelt kiválasztási elve, mely a hős hatásos és jelentős fellépésére irányul – mutatis mutandis – az eposzban is érvényesül. Ezt Akhilleusz alakjára vonatkozólag még Hölderlin is mélyen és helyesen felismerte. Ezt mondja: „Gyakran csodálkoztak azon, hogy Homérosz, aki mégiscsak Akhilleusz haragját akarta megénekelni, miért nem jelenteti meg őt majdnem soha . . . Nem akarta az isteni ifjút a trójai forgatagban profanizálni. Az eszményi nem jelenhet meg köznapi módon. És valóban: nem is tudta volna őt pompásabban és gyengédebben megénekelni, mint éppen azzal, hogy engedi háttérbe vonulni . . . úgy, hogy attól a naptól kezdve, amikor a sereg őt, az egyetlent nélkülözi, a görögök minden vesztesége emlékeztet fölényére az urak és szolgák egész pompás tömege fölött, és azok a ritka pillanatok, amelyekben a költő engedi, hogy elénk lépjen, még csak nőnek fényükben gyakori távolléte következtében."

Nem nehéz felfedezni a közös mozzanatokat. Minden elbeszélő ábrázolásmódnál, amelynek elkerülhetetlenül bele kell bocsátkoznia az apró, sőt akár kicsinyes életrészletekbe, a hősnek – ha személyes cselekedeteivel mindig az előtérben állna – szükségképpen le kellene süllyednie az ábrázolt élet általános szintjére. Ebben az esetben azonban csak az erőszakos stilizálás teremthetné meg a kívánt és szükséges távolságot közte és a többi alak között. De az effajta stilizálás ellentmond minden igazi epika lényegének, amely *mint egész* arra törekszik, hogy olyan benyomást keltsen, mintha az életet normális mivoltában tükrözné. Éppen ebben jelentkezik a homéroszi eposzok egyik hervadhatatlan szépsége, míg az úgynevezett műeposz, amely majdnem mindig stilizált különbségeket teremt a hős és környezete között, mesterségesen nyomatékosítja a központi alakot, és már ezáltal is epikailag élettelenné és mesterkéltté, retorikaivá és líraivá lesz. Homéroszánál Akhilleusz mindig éppolyan természetesen, egyszerű és emberi módon lép fel, mint minden más alak. Homérosz valódi epikai eszközökkel – amelyek éppen azért egyszerre igazán művésziek és természetesek – emeli ki őt környezetéből; olyan helyzetek ki-

találásával, amelyekben a jelentékeny bizonyos mértékig „magától" emeli őt piedesztálra.

Mindezek az általános epikai funkciók Walter Scottnál is fellelhetők. De – amint már láttuk – a „világtörténeti egyéniség" vonatkozása ahhoz a világhoz, amelyben cselekszik, a történelmi regényben egészen más, mint a régi epikában. A jelentős vonások itt nem egyszerűen a költői mű során lényegében változatlanul maradó világállapot legfőbb megjelenési módjai, hanem, ellenkezőleg, társadalmi fejlődés-tendenciák legvilágosabb kiéleződései, egy történelmi válság közepette. Ehhez járul, hogy a történelmi regény társadalmilag sokkal differenciáltabb világot formál meg, mint az antik eposz. A fokozódó osztálytagolódás és osztályellentét következtében azonban a „világtörténelmi egyéniség" reprezentatívan – vagyis a társadalom legfontosabb vonásait összefoglaló – szerepe is sokkal jelentősebbé válik.

A régi eposzokban túlnyomóan nemzeti ellentétek uralkodnak. A nagy nemzeti ellenfelek, mint Akhilleusz vagy Hektor, társadalmilag, és ezért morálisan is, ugyancsak hasonló állapotokat képviselnek, cselekvéseik erkölcsi mozgástere is majdnem azonos, az egyik számára a másik tetteinek emberi előfeltételei eléggé áttekinthetők stb. Egészen másképp áll a helyzet a történelmi regény világában. A „világtörténelmi egyéniség" itt társadalmilag tekintve *párt*, a számos harcoló osztály és réteg *egyikének* a képviselője. Ha azonban mégis egy költői világ megkoronázó csúcsának funkcióját kell betöltenie, akkor – meglehetősen bonyolult utakon ugyan – mégis közvetlenül vagy közvetve fel kell tárnia az egész társadalom, az egész korszak valamennyi haladó vonását. A nagy egyéniség reprezentatív szerepének érthető mivolta, e szerep előfeltételei azonban Walter Scottnál a szélesen ecsetelt előtörténetben alakulnak ki és ábrázolódnak, amely minden pontján a hős megjelenésére utal, és már egyedül a történet belső szükségszerűsége is elégséges ahhoz, hogy őt – úgy, amint azt már tárgyaltuk – a cselekmény mellékalakjává tegye.

Ahogyan ezt az olvasó az eddigi fejtegetésekből is bizonyára már észrevette, itt sincs szó Scott valamely ügyes technikai trükkjéről, hanem történelmi életérzése kap hangot művészi, kompozíciós formában. Mivel pedig a történelem nagy személyiségeit, mint a történelmi folyamat döntő tényezőit tiszteli, azért jut el ehhez a kompozíciós módhoz. Minthogy eredeti módon felújítja az epikus költészet régi törvényszerűségeit, megtalálja az egyetlen lehetséges eszközt a történelmi regény számára, hogy a történelmi valóságot megfelelően visszatükrözze, anélkül, hogy a történelem jelentős alakjait romantikus modorban monumentalizálná vagy a lélektani magánügyek kicsinyesen alacsony színvonalára lerángatná. Scott tehát emberivé teszi történelmi hőseit, de emellett elkerüli azt, amit Hegel a lakáj pszichológiájának

nevez, éspedig azoknak az apró emberi sajátságoknak a kimerítő elemzését, amelyeknek az illető ember történelmi küldetéséhez semmi köze sincsen.

Ez a kompozíciós mód azonban semmiképpen sem jelenti azt, hogy Scott történelmi alakjai ne lennének a legapróbb emberi sajátságokig egyénítve. Sohasem csupán történelmi áramlatok, eszmék stb. közönséges szócsövei. Scott nagy művészete éppen történelmi hőseinek egyénítésében áll, abban, hogy jellemük tisztán individuális, egészen sajátos vonásait igen bonyolult, igen eleven összefüggésbe hozza azzal a korral, amelyben élnek, azzal az áramlattal, amelyet képviselnek és amelynek győzelméért küzdenek. Ugyanakkor bemutatja a különleges egyéniség és az egészen sajátos egyéni szerep egyidejű történeti szükségszerűségét. Ebből a sajátságos összefüggésből nem csupán az a tény adódik, hogy a harc a győzelemmel vagy vereséggel ér véget, de ugyanakkor kiviláglik a győzelem vagy vereség történelmileg sajátságos jellege, történelmileg sajátságos értéke, a sajátos osztálynak megfelelő bélyege is.

A világirodalom legnagyobb ábrázolói teljesítményei közé tartozik, ahogyan például Scott mindazon vonásokat összesűríti Stuart Mária jellemében, amelyek az általa végrehajtott államcsínyt és menekülést már eleve bukásra ítélik. E tulajdonságok és végzetes hatásuk előjelei az államcsínyt előkészítő párthíveinek összetételéről és cselekvésük módjairól már sokkal korábban leolvashatók, minthogy a királynő az olvasó előtt megjelenne. Saját cselekvési stílusa ezt a benyomást még tudatosabbá teszi, és a bukás maga csupán egy már régóta feszült várakozás beteljesülése. Ugyanilyen mesterien, de egészen más technikai eszközökkel rajzolja meg Scott XI. Lajos francia király diadalmas diplomáciájának fölényét. Eleinte csak apróbb előcsatározásokban észleljük a király, és többnyire még feudális lovagi érzelmű kísérete közti társadalmi és emberi ellentétet. Azután a király a regény cselekményének egész középső szakaszában eltűnik a színtérről. Előzőleg ravaszul egy veszélyes, sőt megoldhatatlan feladatot ró a korrekt és lovagias főhősre, Quentin Durwardra. Csupán a végén jelenik meg újra, egy külsőleg teljesen kétségbeejtő helyzetben, mint a feudális módra lovagias, kalandor és politikailag ostoba burgund herceg foglya, amikor is tisztán ravaszsággal és értelemmel olyan előnyöket csikar ki, hogy az abszolutizmus elvének, amelynek ő a hordozója, végleges történelmi győzelme a regény döntetlenszerű befejezés ellenére is hangulatilag tökéletesen világossá válik az olvasó előtt. A különböző osztályok képviselői közti, a társadalmi „fenn" és „lenn" elemei közti bonyolult és mégis egyértelmű kölcsönhatások teremtik meg Scott mindegyik regényében azt a hamisítatlan történelmi légkört, amellyel az egyes korszakokat nem csu-

pán történelmi és társadalmi tekintetben, tehát tartalmilag, hanem emberileg és hangulatilag, az atmoszféra minden színével és illatával életre kelti.

A történelmi légkör hitelessége és átélhetősége Scottnál művészetének népiségén alapul. Ezt a népiséget az irodalmi és kulturális dekadencia időszakában egyre inkább félreismerték. Már Taine is tökéletesen tévesen állítja, hogy Scott művészete feudális nézeteket hirdet. Ezt a téves elméletet teljes terjedelmében átvette a vulgáris szociológia, csupán azzal az új színárnyalattal fejlesztette tovább, hogy Scottot többé már nem a feudális világ, hanem az akkori angol imperializmus, a kereskedők és gyarmatosítók költőjének tette meg.

Az igazság ennek éppen az ellenkezője, és ezt világosan felismerték Walter Scott közvetlen kortársai és jelentős követői. Joggal mondotta róla George Sand: „A poroszlók, a katonák, a megvetettek és kézművesek költője ő." Mert Scott, mint már láttuk, a történelem nagy fordulatait mint a nép életének fordulópontjait ábrázolja. Művészi kiindulópontja tehát mindig az: hogyan hatnak a fontos történelmi változások a nép mindennapi életére és abban – hisz olyan közeg ez, amelyben az emberek a változások okait nem ismerik fel, s ezekre közvetlenül és hevesen reagálnak –, milyen társadalmi és lelki változásokat váltanak ki. Ezen az alapon szilárdan gyökeret ver és így mintázza meg azokat a bonyolult ideológiai, politikai és erkölcsi áramlatokat, amelyek szükségszerűen keletkeznek e változások talaján. Scott művészetének népisége tehát nem abban rejlik, hogy kizárólag az elnyomott és kizsákmányolt osztályok életét mutatja be. Ez népiségének szűkös felfogása volna. Mint minden nagy népies költő, Walter Scott is arra törekszik, hogy a nemzeti életet, a „fenn" és „lenn" közti bonyolult kölcsönhatásában ábrázolja: igen erős népi törekvése abban nyilatkozik meg, hogy a „lenn" világában a „fenn" történő események anyagi alapját és írói magyarázatát látja.

Scott ebben a szellemben mutatja be az *Ivanhoe*-ban a középkori Anglia központi problémáját, a szászok és normannok ellentétét. Nagyon világosan érzékelteti, hogy ez mindenekelőtt a szász jobbágyok és a normann feudális urak ellentéte. Történelmileg azonban igen jogosult, hogy nem marad meg ennél a szembeállításnál. Tudja, hogy ugyan anyagilag korlátozottan és politikai hatalmától megfosztva, de a szász nemesség egy része továbbra is rendelkezik nemesi előjogaival, és hogy éppen ezek körül szerveződik meg a szászok normannokkal szembeni ellenállásának eszmei és politikai középpontja. Scott mint a népélet nagy történelmi ábrázolója, azonban látja és kiváló plasztikus erővel ábrázolja, miként süllyed a szász nemesség jelentős része apátiába és tétlenségbe, míg mások csak az alkalomra várnak, hogy a normann nemesség mérsékelt részével, amelynek Oroszlánszívű Richard a képviselője, kiegyez-

hessenek. Ha tehát Belinszkij joggal beszél arról, hogy ennek a regénynek hősét, Ivanhoe-t, aki ugyancsak e kiegyezés nemesi képviselője, beárnyékolják a mellékalakok, akkor a történelmi regény formai problémája mögött igen világos történelmi-politikai, népies tartalom lappang. Mert azok közé, akik Ivanhoe-ra árnyékot vetnek, tartozik mindenesetre atyja is, a vitéz és önmegtartóztató szász nemes, Cedric, de mindenekelőtt ide számít jobbágya, Gurth és Wamba, csakúgy, mint a fegyveres ellenállók vezére, a legendás népi hős, Robin Hood. A kölcsönhatás a „fenn" és „lenn" között – amelyeknek együttese jelenti a nép életének totalitását – tehát éppen abban nyilvánul meg, hogy bár lényegében „fenn" kapnak a történelmi törekvések világosabb és általánosítottabb kifejeződést, a történelmi ellentétek végigharcolásának valódi heroizmusát – kevés kivétellel – mégis elsősorban „lenn" találhatjuk meg.

Hasonlóképpen rajzolódik ki más regényekben is a nép életének képe. A *Waverley*-ben kétségtelenül Vich Jan Vohr a tragikus hős, aki a Stuart dinasztia iránti hűségéért a vérpadon végzi. A valódi, emberileg megrázó, problémamentes heroizmust azonban mégsem ennél a végtére morálisan eléggé kétértelmű kalandornál, hanem követőinél lelhetjük fel, a skót klánban. Az egyszerű és frázismentes heroizmus legnagyobb művészi ábrázolásai közé tartozik az a jelenet, amelyben a bírósági tárgyaláson, ahol Vich Jan Vohrt és klántagját, Evan Dhut halálra ítélik, az utóbbi – akinek a bíróság szívesen megkegyelmezne –, javasolja, hogy a törzsfő szabadsága fejében inkább őt és a klán több más tagját végezzék ki.

Ezek a vonások teszik világossá Walter Scott népies beállítottságának és a történelmi hitelesség iránti mély megértésének egységét. A történelmi hitelesség az ő számára a lelki élet, az erkölcs, a heroizmus, az áldozatkészség, az állhatatosság stb. kortól megszabott, sajátos jellegzetessége. Ez a fontos Walter Scott történelmi hitelességében, ez a maradandó és az irodalomtörténet számára korszakalkotó – nem pedig a leírások sokat vitatott, úgynevezett „lokálkoloritja", amely csupán egy művészi segédeszköz a lényeges mondanivaló megformálásához, egy a sok közül, és önmagában sohasem lenne alkalmas arra, hogy egy kornak a szellemét felidézze. Scott hőseinek nagy emberi tulajdonságait, ugyanúgy, mint bűneiket és korlátolt vonásaikat a világosan megformált történelmi lét talajából sarjasztja ki. Nem az alakok elemzése, pszichológiájuk magyarázata ismerteti meg velünk egy korszak lelki életének különös történelmi sajátosságait, hanem a lét széles megformálása, amely mintegy magától mutatja fel, hogyan nőnek ki talajából a gondolatok, érzések, cselekvési módok.

Ezt – mesteri módon – mindig egy érdekfeszítő cselekmény során mutatja be. Egy marhalopás alkalmából, a klán és egy skót földbirtokos tárgyalásakor

ismerkedik meg Waverley a klán embereivel. Számára éppoly érthetetlenek, mint az olvasó számára. Ezután hosszabb időt tölt el a klánban, kimerítően megismerkedik a klán tagjainak mindennapos életével, szokásaival, örömével és fájdalmával. Amikor azután a klán és vele együtt Waverley is hadba vonul, ő és az olvasó már megismerkedett ezeknek, a még nemzetségi keretek közt élő embereknek sajátságos létével és tudatával. Amikor pedig Waverley a királyi csapatok elleni első ütközetben meg akar menteni egy sebesült angol katonát, aki saját birtokáról származik, a klán-tagok először tiltakoznak az ellenségnek nyújtandó segítség ellen. Csak amikor megtudják, hogy a sebesült angol „Waverley klánjába" tartozik, sietnek segítségére, és úgy tisztelik Waverleyt, akárcsak egy gondos törzsfőt. Evan Dhu heroizmusának magával ragadó hatása csakis a kián-élet anyagi és erkölcsi sajátosságának ilyen szélesen létszerű, cselekményszerű kibontakoztatásával érhető el. Egészen hasonlóan válnak átélhetővé Scottnál az elmúlt idők heroizmusának más sajátos formái is, így például a puritánok heroizmusa stb.

Walter Scott nagy költői célja, hogy a népélet roppant történelmi válságainak ábrázolásával felmutassa azt az emberi nagyságot, amely az ilyen megrázkódtatások folyamányaként a nép jelentős képviselőiben felszabadul. Nem is vitás, hogy – tudatosan vagy öntudatlanul – a francia forradalom élménye keltette fel az irodalomban ezt az irányzatot. Igen gyéren, de már a közvetlen előkészületi szakaszban is felbukkan ez: legjelentősebb példája Goethe *Egmont*jában Klärchen. Ámde ez a heroizmus – noha a németalföldi forradalom alkalmából pattan ki – közvetlenül mégiscsak Klärchennek Egmonthoz fűződő szerelméből kel életre Goethénél. A francia forradalom után maga Goethe talál egy tisztább, emberileg hősiesebb kifejezési formát ennek a művészi iránynak, Dorotheájának alakjában. Nála egyszerű, szilárd, határozott és hősies tulajdonságok alakulnak ki a francia forradalom eseményei következtében, annak a sorsnak a nyomán, amely a forradalmi események hatásaképpen üli meg közvetlen világát. Goethe nagy epikus művészete abban mutatkozik meg, hogy Dorothea heroizmusát szerény és egyszerű jellemével teljes összhangban rajzolja meg, mint olyan magatartást, amelynek lehetősége mindig itt szunnyadt benne, és amelyet a kor nagy eseményei keltettek életre, de amely nem jelenti életének és pszichológiájának végleges megváltozását. Ha a hősies cselekvés objektív szükségszerűsége elmúlik, Dorothea visszatér a mindennapi életbe.

Egészen mellékes, hogy Walter Scott egyáltalában ismerte-e, és milyen mértékig ismerte Goethének ezeket a műveit: az kétségtelen, hogy Goethének ezeket a törekvéseit történetileg folytatja és továbbfejleszti. Minden regénye tele van ilyen sorsokkal, a nép egyszerű, látszólag átlagos gyermekeinél talál-

ható nagy és mégis egyszerű heroizmus fellángolásával. A goethei irányzat továbbfejlesztése elsősorban abban áll, hogy a népi hősiesség történeti jellegét, a benne megnyilatkozó emberi nagyság különös történelmi sajátosságát Walter Scott sokkal erősebben dolgozza ki, mint Goethe. Goethe mind a németalföldi, mind a francia forradalom népmozgalmainak általános körvonalait rendkívül élethűen rajzolja meg. Míg azonban az *Egmont* mellékalakjai igen határozott kortörténeti vonásokat mutatnak, és Klärchen is minden életmegnyilatkozásában, amelyet csak Egmont iránt érzett idilli szerelme belőle előcsal, osztályának és népének gyermeke marad – heroikus fellendüléseikből mégis hiányzik egy határozott és hangsúlyozott történelmi jelleg. Ez a heroizmus élethű és igaz, mert a valóságosan adott történelmi körülmények között mutatja be az emberi nagyságot, szervesen következik Klärchen pszichológiájából, de sajátos jellegét a költő nem ábrázolja történelmi hitellel. Ugyanez vonatkozik Dorothea jellemzésére is. A költő egyik alaknál sem vesz igénybe a hősi fellendülés megmintázásához specifikusan történeti vonásokat; ezeket mindkét esetben már előzőleg (Dorotheánál utólag is) beépíti az ábrázolás előterébe. E vonások mégis csupán a heroikus fellendülés keretét szolgáltatják, és nem színezik át azt a történelem koloritjával.

Walter Scottnál másképp áll a helyzet. Ezt a törekvést legvilágosabban a *Midlothian szíve* című regényében látjuk. Scott itt talán legjellemzőbb nőalakját teremtette meg Jeanie Deans, a puritán parasztlány személyében. A Cromwell-hadsereg egykori radikális érzelmű katonájának leányát az események szörnyű dilemma elé állítják. Nővérét gyermekgyilkossággal vádolják; a kor embertelen törvényei szerint a halálos ítélethez elegendő bizonyíték, hogy terhességét eltitkolta. Ezt azonban meg kellett tennie, anélkül, hogy elkövette volna a gyermekgyilkosságot. Jeanie megmenthetné a nővérét egy hamis esküvel. De nővére iránti forró szeretete, a sorsa fölött érzett végtelen szánalom ellenére is győz benne a puritán lelkiismeret, és az igazságnak megfelelően vall. A nővért halálra ítélik. És most a tanulatlan, a világban járatlan, pénztelen parasztlány gyalog Londonba megy, hogy kiverekedje a királynál nővére megkegyelmezését. A nővér megmentéséért folytatott harcnak és Jeanie lelki vívódásának története egy valóban jelentős ember emberileg gazdag és szerényen heroikus vonásait mutatja. Közben pedig Scott olyan képet fest hősnőjéről, amelynek tónusán a korlátolt puritán és skót paraszti vonások egy pillanatra sem halványulnak el, sőt éppen ezek adják meg újra és újra a népi figura naiv és magasztos hősiességének specifikus jellegét.

Szándéka sikeres véghezvitele után Jeanie Deans visszatér a mindennapi életbe, és soha többé nem következik be életében olyan fellendülés, amely hatalmas erőtartalékainak létezését elárulná. Scott ezt az utolsó szakaszt kissé

túlságosan széles ecsetvonásokkal, némiképp nyárspolgárias részletességgel rajzolja meg, míg a vonalvezetés szépségére, a klasszikus befejezettségre törekvő Goethe megelégszik azzal, hogy csupán utal arra, hogy Dorothea életének hősi korszaka elmúlt, és kezd alámerülni az egyszerű hétköznapokba.

Mindkét esetben az epikus forma belső szükségszerűségéről van szó. De ez a formai szükségszerűség mind a két esetben egy mély emberi-történelmi igazságról vall. E nagy költők törekvése az, hogy művészi erejükkel azokat az óriási, emberileg hősies lehetőségeket fedezzék fel, amelyek a népben állandóan, lappangva jelen vannak, és amelyek minden jelentős eseménynél, a társadalmi vagy akár a közvetlen magánélet minden mély megrázkódtatásakor „hirtelen" irtózatos erővel törnek a felszínre. Az emberiség válság-korszakainak nagysága messzemenően azon alapul, hogy a népben mindig és mindenütt szunnyadnak ilyen rejtett erők, és ezeknek csupán a kiváltó indítékra van szükségük, hogy aztán napvilágra kerüljenek. Hogy az ilyen alakok – hősi küldetésük végeztével – az epikai szükségszerűség hatalmából visszasüllyednek az élet mélyvízébe, ez csak aláhúzza a jelenség általánosságát. Goethe Dorotheában és Walter Scott Jeanie Deansban nem kivételes embereket akart bemutatni, nem valami kimagasló adottságot, amely a népből egy népmozgalom vezéri posztja felé nyomul (ilyen alakokat rajzol Scott Robin Hood és Rob Roy személyében). Ellenkezőleg: éppen azt akarták megmutatni, hogy az effajta emberi fellendülés, az ilyen hősiesség lehetőségei tömegével szunnyadnak a néptömegekben, hogy a nép közül végtelenül sokan élik át életüket nyugodtan, fellendülés nélkül, csupán azért, mert soha nem adódott olyan alkalom, amely ezt az erőfeszítést belőlük kiváltotta volna. Azért tekinthetjük a forradalmat az emberiség nagyszerű korszakának, mert benne és általa következik be az emberi képességek gyors és tömeges feltörekvése.

A történelmi szempontú ábrázolás eme módszerével eleveníti meg Scott a történelmet. Megmutattuk, hogy úgy ábrázolja a történelmet, mint nagy válságok sorozatát. Scott fő törekvése, ami valamennyi regényén vörös fonálként húzódik keresztül, és műveiből valami fajta sorozatot alkot, a haladás bemutatása és védelme, de ez a haladás nála mégis mindig ellentmondásokkal teli folyamat, amelynek hajtóereje és anyagi alapja szembenálló történelmi erők, az osztályok és nemzetek ellentétében kiterjedő eleven ellentmondása.

Scott helyesli ezt a haladást. Hazafi, büszke népének fejlődésére. Mindez feltétlenül szükséges is az igazi történelmi regény megalkotásához, amely a múltat a maga igazságában és valóságában átélhetően közelhozza. A történelem ábrázolása elképzelhetetlen a jelenhez fűző élményszerű vonatkozások nélkül. A valóban nagyszabású történelmi művészet számára ez a vonatkozás nem a korabeli eseményekre való célozgatásból áll – amint azt Puskin Walter

Scott utánzóinál oly rettenetesen kigúnyolta –, hanem a múltnak, mint a jelen előtörténetének életrekeltésében, azoknak a történelmi, társadalmi és emberi erőknek költői felélesztésében, amelyek egy hosszú fejlődés folyamán mai életünket azzá formálták, ami, és ahogyan azt mi magunk átéljük. Hegel mondja: „A történelmi csak akkor a sajátunk ... ha képesek vagyunk arra, hogy a jelent általában úgy szemléljük, mint azoknak az eseményeknek a következményét, amelyeknek láncolatában az ábrázolt jellemek, vagy tettek egy lényeges láncszemet jelentenek ... Mert a művészet nem csupán néhány, kiváltképpen művelt ember kicsiny, zárt köre számára létezik, hanem mindenestül a nemzet számára. Ami azonban általában érvényes a művészetre, alkalmazható az ábrázolt történelmi valóság külső oldalára is. Számunkra, akik saját korunkba és saját népünkhöz tartozunk, ennek is minden alaposabb tudomány nélkül tisztán felfoghatónak kell lennie, úgy, hogy abban otthonosan mozogjunk és ne kényszerüljünk arra, hogy mint egy számunkra érthetetlen és idegen világra, meredjünk rá." A múlttal való eleven összefüggésnek Scott patriotizmusa a fedezete. De csupán a vulgár-szociológusok láthatják ebben a patriotizmusban a kizsákmányoló kereskedők dicsőítését. Goethe összehasonlíthatatlanul mélyebben és igazabban ragadta meg Walter Scott viszonyát az angol történelemhez. Egyik, Eckermann-nal folytatott beszélgetésében Scott *Rob Roy*ára keríti a szót. Érdekes és – hogy a vulgárszociológia zsargonját használjuk – Scott „társadalmi egyenértékére" jellemző módon egy olyan regényre, melynek főalakja a skót nép hőse, aki sajátos keveréke a lázadónak, a marhatolvajnak és a csempésznek. Goethe erről a regényről mondja: „Itt persze minden nagyszabású, az anyag, a tartalom, a jellemek, a cselekménykezelése ... De akkor látjuk, hogy mi az angol történelem és mi a mondanivalója, amikor egy derék költőnek ilyen örökség jut osztályrészül." Goethe tehát világosan érzi, mit fejez ki Scott angol történelmi büszkesége: egyrészt természetesen a nemzeti erőnek és nagyságnak azt a fokozódó növekedését, amelyet Scott az ő „középútján" a maga kontinuitásában akar szemléletessé tenni, másrészt azonban, és ettől elválaszthatatlanul, a növekedés válságait, azokat a szélsőségeket, melyek harcának végeredménye adja ezt a „középső utat", és amelyeket sohasem lehet eltávolítani a nemzeti nagyság képmásából anélkül, hogy azt teljes nagyságától, gazdagságától, tartalmától meg ne fosztanánk.

Scott látja és ábrázolja azt a bonyolult és szövevényes utat, amely Anglia nemzeti nagyságához, nemzeti jellegének kialakulásához vezetett. Mint józan, konzervatív kisnemes természetesen igenli az eredményt, az eredmény szükségszerű mivoltának álláspontján áll. De ezzel még egyáltalán nincs kimerítve Scott költői világképe. Scott azoknak az elpusztított egzisztenciáknak, elpusz-

tított vagy eltékozolt hősies emberi törekvéseknek, szétrombolt társadalmi alakulatoknak stb. végtelen, romokkal borított mezejét is látja, amelyek a végeredmény szükségszerű előfeltételei voltak.

Itt kétségtelenül bizonyos ellentmondás rejlik Scott nézeteinek közvetlen politikai komplexuma és költői világképe között. Ő is, mint oly sok nagy realista, mint Balzac, mint Tolsztoj, saját politikai-társadalmi nézetei ellenére lett nagy realista. Nála is megállapíthatjuk az Engels-féle realizmus győzelmét az író saját, személyes politikai-társadalmi meggyőződései felett. Sir Walter Scott, a skót kisnemes minden további nélkül, józan realizmussal helyesli ezt a fejlődést. A költő Scott viszont Lucanus érzéseit önti alakokba: „Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni". (A győztes ügy tetszik az isteneknek, de a legyőzött tetszik Catónak.)

Mégis téves lenne ezt az ellentétet túlságosan mereven és közvetlenül értelmezni, nevezetesen hiba volna, ha az angol valóság, az angol fejlődés „középső útjának" józan igenlésében valami kizárólag negatívat látnánk, valami olyat, ami Scott nagy történelmi művészetének kifejlődését csak akadályozta volna. Ellenkezőleg, rá kell eszmélnünk, hogy ez a nagy történelmi művészet éppen a kölcsönhatásban befolyásolja egymást. Éppen ezért nem vált Scott romantikussá, letűnt korok magasztalójává, nagy elégiaköltőjévé. Éppen ezért tudta objektíven megformálni letűnt társadalmi alakulatok szétrombolását, noha teljes emberi rokonszenve, egész költői együttérzése ez ősi alakulatokban megnyilvánuló nagyszerű és hősies tulajdonságok oldalán állt. Objektíve ábrázolt nagy történelmi és költői értelemben; ugyanazzal a pillantással fedezte fel az ősi képződmények kimagasló tulajdonságait és bukásuk történelmi szükségszerűségét is.

Ez a tárgyilagosság azonban csak növeli a múlt igazi költészetét. Láttuk, hogy Walter Scott történelemképében – a későbbi bírálók torzító véleményével szöges ellentétben – a főszerepet semmiképpen sem a régi uralkodó osztályok hivatalos képviselői játsszák. Regényeinek nemesi alakjai között – ha eltekintünk a korrekt, középszerű hősöktől, akik csak igen feltételes módon nevezhetők pozitív hősöknek –, viszonylag igen kevés pozitív megrajzolt alakot találunk. Ellenkezőleg, Scott igen gyakran humorosan, szatírikusan vagy tragikusan mutatja meg a felső rétegek gyengéit és emberierkölcsi romlottságát. A *Waverley*ben a trónkövetelő, *Az apát* című regényében Stuart Mária, sőt a *Perth szép leányá*ban a főherceg, emberileg ugyan megnyerő, szeretetre méltó vonásokat mutatnak, ábrázolásuk fő vonala azonban arra irányul, hogy bemutassa alkalmatlanságukat történelmi küldetésük betöltésére. Scott történelmi objektivitásának költői hatása ebben az esetben például úgy mutatkozik meg, hogy a személyes tehetetlenség minden oka –

objektiven, történelmileg és társadalmilag – a kompozíció egészének légköréből tűnik elő, elemezgetések nélkül. Emellett Scott az alakok egész sorában rajzolja meg a nemesi uralom elrettentően brutális oldalait (például a templomos lovag a *Waverley*-ben stb.), csakúgy, mint a nemzeti élettől mindinkább elszakadó udvari nemesség már-már a komikumba átcsapó tehetetlenségét arra, hogy a kor problémáit átélje. Néhány pozitív alakja többnyire az egyszerű kötelességteljesítés és a gentleman magatartás révén válik pozitívvá. Ezekből a rétegekből csupán a történelmi haladás egyedülálló, nagy képviselői – különösképpen XI. Lajos – vívnak ki maguknak történelmileg hiteles monumentalitást.

Ha a nemesi alakok teljesen vagy akár vitathatóan, de mégiscsak pozitív szerepet játszanak, ez többnyire a néphez való kötöttségükön alapul, illetve még eleven, vagy legalább nyomokban létező patriarkális vonásaikon (például Argyle hercegnél a *Midlothian szívé*ben). Scott történeti valóságának csakugyan eleven élete azonos a népi élettel. Mint angol kisnemes, aki hagyományos és egyéni életvitele következtében szorosan kötődik a polgársághoz, Scott mély rokonszenvet érez a középkori angol-skót városi polgár, az önálló szabad paraszt dacos öntudata iránt. Különösen Henry Gow *(Perth szép leánya)* alakjában ábrázolja ennek a középkori polgári bátorságnak és öntudatnak szép példáját. Henry Gow mint harcos, akármelyik lovaggal legalábbis egyenértékű, de büszkén elhárítja Douglas gróf ajánlatát, hogy őt lovaggá üssék; szabad polgár, és mint szabad polgár kíván élni és meghalni.

Scott életművében csodálatos jeleneteket és alakokat találhatunk a jobbágyok és szabad parasztok életéből, a társadalom kivetettjeinek, csempészeknek, rablóknak, hivatásos katonáknak és szökevényeknek a sorsáról stb. A múlt bemutatásának igazi költészete azonban nála mindig a nemzetségi társadalom, a skót klánok maradványainak felejthetetlen megmintázása során buggyan elő. Itt már anyagban és a témában is olyan erős elemei jelentkeznek az emberiség heroikus periódusának, hogy Scott regényei csúcspontjaikon egyenesen az antik eposzokat közelítik meg. Scott a régen tovatűnt múlt nagyerejű felfedezője és felélesztője. Persze már a tizennyolcadik század is kedvelte és élvezte a kezdetleges állapotok poézisét, és a Homérosz iránti lelkesedés feltörő hullámában, abban, hogy Homérosz mint példakép, kiszorítja Vergiliust, kétségtelenül az emberiség elfeledett gyermekkorának derengő megsejtése kezdődik meg. Jelentős gondolkodók, mint Ferguson, még a rokonságot is felfedezik a homéroszi hősök és az amerikai indiánok között. Ez az előszeretet azonban mégiscsak elvont, hangulati jellegű és moralizáló maradt. Csupán Scott támasztotta fel reálisan ezt a periódust, mikor elkalauzolt bennünket a klán mindennapi életébe, és ebből a reális alapból sarjasztotta ki

művészi hatalommal ennek a primitív állapotnak rendkívüli, soha többé el nem ért emberi nagyságát, csakúgy, mint belsőleg szükségszerű tragikus bukásának összetevőit.

Azoknak az objektív művészi elveknek megelevenítésével, amelyeknek életbeli megfelelői a népi sors és a történelem költészetét csakugyan megalapozzák, vált Scott a letűnt korok nagy költőjévé, a történelem igazán népi ábrázolójává. Heine világosan felismerte a scotti költészetnek ezt a sajátosságát, és azt is meglátta, hogy e művészet ereje éppen a nép életének effajta bemutatásában rejlik, abban, hogy nem a hivatalos nagy eseményeket és nagy történeti alakokat állítja a középpontba. Azt mondja: „Walter Scott regényei néha sokkal hívebben adják vissza az angol történelem szellemét, mint Hume". E korszak történetének jelentős történészei és filozófusai, Thierry, Hegel és mások éppen erre a történelmi felfogásra törekedtek. Ez azonban náluk csak követelmény, csak a szükségszerűség elméleti kimondása marad. Ezt a történelmi alapot csak a történelmi materializmus képes gondolatilag kiásni, csak ez vállalkozhat arra, hogy az emberiség gyermekkorát mind elméletben, mind pedig a történetírásban valóban elénk vetítse. Amit azonban Morgan, Marx és Engels elméletileg és történelmi tisztasággal kidolgozott és bebizonyított, annak költészete él és mozog művészi alakban Walter Scott legjobb regényeiben. Heine ezért ugyancsak jogosan emeli ki Walter Scottnál népiségének ezt az oldalát. „Ugyan milyen különös népi rigolya ez! Történetét a költő és nem a történész kezéből várja. Nem a meztelen tények hűséges közlését követeli meg, hanem azokat a tényeket, és azokat is az őseredeti költészet oldatában, amelyből a felszíni jelenségek származtak."

Ismételjük: ez a költészet objektíve összekapcsolódik a nemzetiségi társadalom pusztulásának szükségszerűségével. Ennek a pusztulásnak egyes szakaszait éljük át Scott különböző regényeiben teljes történelmi konkrétságukban és differenciáltságukban. Scott nem szándékozott – mint Gustav Freytag *Ősök* című művében igen pedáns módon – regényeiből összefüggő ciklust alkotni. De éppen a klán sorsában lép rendkívül plasztikusan előtérbe ez a nagy történelmi összefüggés, a klán tragédiájának ez a könyörtelen szükségszerűsége. Már csupán abban is, hogy a regénybeli sorsok mindig a társadalmi-történeti környezet és az egyén eleven kölcsönhatásaiból pattannak ki. Sohasem ábrázolja ezeket elszigetelten, vagy önállóan, hanem mindig a skót vagy az angol-skót népélet általános válságának összefüggésében. Ez a válságláncolat a keletkező skót polgárságnak a nemességgel folytatott első nagy harcaitól és a királyságnak attól a kísérletétől, hogy e harcokat a központi hatalom megerősítésére használja fel (a *Perth szép leánya*, 14. század vége), a Stuartok utolsó kísérletéig terjed, mely arra irányul, hogy a történelem

kerekét visszafordítsák, és a kapitalista szempontból jócskán fejlett Angliában visszaállítsák az avitt abszolutizmust (*Rob Roy*, 18. század vége).

A klánok ebben a küzdelemben mindig a történelmileg szükségszerűen rászedett, becsapott, megcsalt fél szerepét játsszák. Éppen azok a hősi tulajdonságok, amelyek társadalmi létük primitívségéből erednek, teszik őket a civilizáció mindenkori uralkodó hatalmainak, azok emberileg sokkal silányabb képviselőinek játékszerévé. Amit Engels tudományosan kimutat, vagyis, hogy a civilizáció szüntelenül végrehajt olyan teljesítményeket, amelyekre a régi nemzetiségi társadalom képtelen volt, azt ábrázolja Scott. Különösen azt az ellentétet mintázza meg, amelyet Engels a nemzetiségi társadalom civilizációval szembeni szükségszerű kudarcának elemzésénél éppen emberi vonatkozásban kiemel: „Ezt azonban úgy hajtotta végre, hogy az emberek legszennyesebb ösztöneit és szenvedélyeit hozta mozgásba, és összes egyéb hajlamuk rovására kifejlesztette."

Az abszolút királyság kezdeti formája is, még a feudális kor osztályharcainak ölében kíméletlenül kihasználja a klánok apró-cseprő viszályait, hogy azokat kölcsönösen szétmarcangolja. Hogy két klán kölcsönösen kiirtva valamennyi fegyverforgató férfitagját (ezt tárgyalja a *Perth szép leánya* cselekménye), az persze ebben a nyers formában kivételes eset, amelyből csak Scott nagy művészete dolgozhatja ki a tipikus vonásokat. Scott azonban csak azért képes erre, mert a klán tehetetlensége, amely az egyes esetekben – spontánul, elszigetelten, epizodikusan – abban nyilvánul meg, hogy képtelen közös érdekeit a nemességgel vagy a polgársággal szemben megvédeni, és minden energiáját elvesztegeti az ilyen kis korlátolt helyi csatározásokban, a klánok létének közös alapjából szükségszerűen következik. A francia király, XI. Lajos testőrsége már ilyen – többé-kevésbé kényszerűen – elűzött és önmagukra utalt klántagokból áll *(Quentin Durward)*. A későbbi polgárháborús pártok, a parlament csakúgy, mint a Stuartok már tömegesen és kíméletlenül használják fel ágyútölteléknek a bátor és önfeláldozó klán-harcosokat politikai céljaik számára, amelyek a klánoktól tökéletesen idegenek *(Montrose legendája, Waverley, Rob Roy)*.

Az 1745-ös felkelés leverésével – amelyet a *Waverley* ábrázol –, kezdődik el Engels szerint Skóciában a nemzetségi társadalom igazi pusztulása. Néhány évtizeddel később (a *Rob Roy*ban) már a teljes gazdasági felbomlás állapotában látjuk a klánokat. A regény egyik alakja, Jarvie, az ügyes kereskedő és Glasgow város tanácsnoka világosan látja, hogy a klánok kétségbeesett és kilátástalan küzdelme a Stuartok érdekében gazdasági szükségszerűség volt e törzsek számára. Primitív gazdaságuk alapján nem tudnák többé fenntartani magukat. Állandó, felfegyverzett és harcedzett népfölösleg jelentkezik köreik-

ben, amellyel normális módon semmit sem tudnak többé kezdeni, amelynek tagjai rablóvá kényszerültek, és számukra egy ilyen felkelés jelenti az egyetlen kiutat reménytelen helyzetükből. Így kerül aztán előtérbe a felbomlás, a kezdődő deklasszálódás számos olyan vonása, amely a *Waverley* klánábrázolásából még hiányzott.

Ismét csodálnunk kell Scott rendkívül realisztikus történelemábrázolását, azt a képességét, amellyel a gazdasági-társadalmi változás új elemét emberi sorsokká, az alakok megváltozott pszichológiájává átfordítja. Igazi népiessége abban nyilvánul meg, hogy bár egyrészt realista kérlelhetetlenséggel, energikusan dolgozza ki a deklasszált vonásokat, különösen magának Rob Roynak romantikus és kalandor cselekvésmódjában, aki ezáltal történelmileg igen élesen elválik a korábbi korszakok klán-vezéreinek primitív egyszerűségétől, másreszt azonban valóban népszerű és hősies mivoltában ábrázolja a klánok pusztulását: a deklasszálódás tendenciái ellenére, Rob Roy alakja a régi klánhősök ősi, emberileg nagyszerű tulajdonságait is magában foglalja. Scottnál a nemzetségi társadalom pusztulása heroikus tragédia, nem pedig nyomorúságos lezüllés. Walter Scott azért vált a történelem nagy költőjévé, mert mélyebb, igazabb és differenciáltabb érzéssel rendelkezett a történelmi szükségszerűség iránt, mint bármely költő őelőtte. Regényeiben a történelmi szükségszerűség kérlelhetetlenül könyörtelen. De mégsem emberen túli végzet ez, hanem konkrét történelmi körülmények bonyolult kölcsönhatása, amelyek átalakulási folyamatukban, konkrét emberekkel való kapcsolatukban jelentkeznek; hősei ezek között a körülmények között nőttek fel, ezek a körülmények hatottak rájuk, s bár igen különbözőképpen, de mégis személyes szenvedélyeiknek megfelelően, egyénien cselekszenek. A történelmi szükségszerűség a művészi ábrázolásban tehát mindig eredő és nem előfeltevés, művészi szempontból a korszak tragikus légköre, és nem a szerző reflexióinak tárgya.

Ez magától értetődően nem jelenti azt, hogy Walter Scott alakjai, céljaikon és feladataikon túl, ne elmélkednének létükről. Elmélkedéseik azonban cselekvő emberek konkrét körülmények között született reflexiói. És a történelmi szükségszerűség légköre éppen a konkrét történelmi körülményekben, a helyes belátás erejének és gyengéinek igen finoman ábrázolt dialektikájából keletkezik. A *Montrose legendájá*ban Scott egy skóciai epizódot jelenít meg a nagy angol forradalom idejéből. Mind a parlament hadserege, mind pedig a királypártiak szeretnék a harcias klánokat a maguk számára megnyerni. Ehhez szolgál eszközül a két hatalmas törzsfő, Argyle és Montrose. Mármost rendkívül érdekes, hogy akad egy jelentéktelen klán-törzsfő ebben a táborban, aki tökéletesen tisztán látja, hogy mind a királyhoz, mind a parlamenthez történő csatlakozás végső fokon szükségszerűen a klánok pusztu-

lását jelenti. Belátása azonban a vezérekkel szembeni klán-függőség miatt már eleve tehetetlenségre van ítélve. Argyle és Montrose között megkezdődik a küzdelem.

Mégis ugyanez a belső szükségszerűség, amely itt kedvezett Montrose tervének, húzza meg e tervek megvalósításának útján a szűkös, klán-jellegű határokat. Montrose megverte ellenfelét, és most már szembefordulhat a király angol ellenségeivel; a pihent erők egyetlen hadjárattal akár fordulatot is kiválthatnának Angliában. Ez azonban objektíve lehetetlen. Egy klántagokból álló sereggel csak skót klán-háborút lehet viselni. Montrose hívei tűzbe is mennének érte, de azt a meggyőződésüket, hogy az igazi ellenség nem a parlament, hanem az ellenséges klánok Argyle vezetése alatt álló csapatai, semmiféle rábeszélés meg nem ingathatja, semmiféle vezéri tekintély meg nem hajlíthatja; noha Montrose tekintélye mindaddig határtalan, amíg a klánideológia határain belül mozog. Scott jellemző művészetének finom és nagyszabású vonásai közé tartozik, hogy ezt az ellentétet nem csupán külsőleg bontakoztatja ki. Montrose ugyan arisztokrata, meggyőződéses királypárti, jelentős hadvezér, nagy politikai becsvágyakkal bíró férfi, de mégis, belsőleg is klán-főnök. A klán-tagok gondolkodásmódja belülről is hat rá, külső *és* belső szükségszerűségből hagy fel nagy terveivel, és erőit az Argyle elleni kicsinyes klán háborúkban fecsérli el.

Walter Scott történelmi hűsége az ilyen és ehhez hasonló nagy történelmi szükségszerűségek ábrázolásában rejlik, olyan tendenciák bemutatásában, amelyek a szenvedélyes egyéni cselekvésben, de gyakran az egyéni pszichológia ellenére érvényesül, valamint abban a sajátosságában, hogy minden szükségszerűséget a népélet reális alapjaira vezet vissza. A történelmi szükségszerűség igazi összetevőinek írói feldolgozásában rejlik az írói hitelesség, és emellett egyáltalában nem jön tekintetbe, hogy az egyes részletek történelmileg megfelelnek-e a tényeknek vagy sem. Walter Scott természetesen igen hiteles a részletek tekintetében is. De sohasem a későbbi írók módján, tehát a műkereskedő vagy az egzotikumhajhász értelmében. A részletek Scott számára csak eszközök arra, hogy a történeti hűséget valóban kiverekedje, hogy egy konkrét helyzet történelmi szükségszerűségét érzékletessé tegye. Walter Scottnál a történelmi hűség alakjai történelmi jellegű pszichológiájának, lelki indítóokaik és cselekvésmódjaik valódi hic et nunc-jának igazsága.

Éppen alakjainak emberi-etikai felfogásában őrzi meg Scott ezt a történelmi hűséget. Sikerült regényeiben az események kiváltotta, legellentmondóbb és legellentétesebb reakciók mindig egy meghatározott történelmi válság objektív dialektikájának keretei között mozognak. Ebben az értelemben sohasem teremt excentrikus alakokat, akik pszichológiájukkal kiesnek a kor atmosz-

férájából. Megérdemelné az alapos elemzést, hogy ezt a tényt néhány nyomatékos példán bemutassuk. Mi csupán röviden utalnánk Jeanie Dean nővérére, Effie-re. Látszólag a legélesebb pszichológiai-erkölcsi ellentétben áll atyjával és testvérével. Scott azonban finom érzékkel mutatja be, hogyan keletkezett ez az ellentét éppen a család paraszti-puritán alapsajátossága elleni tiltakozásából, hogyan teremtett lehetőséget az ilyen különleges fejlődésre nevelésének számos körülménye, és hogy milyen sok olyan lelki vonás maradt meg benne mégis, amelyek – tragikus válságában és későbbi társadalmi felemelkedésében egyaránt – megőrizték benne a közös elemet családjával és a család kortörténeti sajátosságaival. Éppen itt mutatkozik meg, hogy Scott – a történelmi regény negyvennyolc utáni fejlődésével ellentétben – alakjainak pszichológiáját sohasem modernizálja.

A negyvennyolc utáni történelmi regénynek modernizáló hajlama nem valami új „vívmány". Ellenkezőleg: éppen ez az a hamis örökség, amelyet Walter Scott küzdött le. A pszichológia történeti hűsége és a történelmi alakok lelki modernizálása közötti küzdelem még Walter Scott korszakában is a szellemi szétválás központi kérdése. Most erről csak annyit említünk meg, hogy míg a 17. és 18. század áltörténelmi regényei a múlt érzelmi életét egyszerűen és naivul a jelenével azonosították, addig Chateaubriand-nál és a német romantikában a modernizálás egy másik, veszedelmesebb áramlata jön létre. Mert különösen a német romantikusok helyeznek rendkívül nagy súlyt minden részlet történelmi hűségére. Felfedezik a középkor festői báját, és azt „nazarénusi" pontossággal adják vissza: a középkor katolicizmusától a régi bútorokig mindent olyan iparművészeti pontossággal utánoznak, hogy eljárásuk gyakran pittoreszk pedantériáig fokozódik. De azok az emberek, akik ebben a festői világban ágálnak, egy lelkileg lerongyolódott romantikus vagy a Szent Szövetség valamely újonnan megtért apologetájának a pszichológiájával rendelkeznek.

A történelmi hűségnek ezt a dekoratív karikatúráját Németországban Goethe és Hegel, az irodalom és kultúra haladásának minden nagy képviselője elvetette. Walter Scott történelmi regénye eleven ellentéte a hamis történetiségnek, egyszersmind a múlt művészietlen modernizálásának, e közös, új törekvéseknek. Mert hisz jelenti-e a múlt iránti hűség a múlt nyelvének, gondolkodás- és érzésmódjának krónikaszerű, naturalista másolását? Természetesen nem. És Scott nagy német kortársai, Goethe és Hegel ezt a problémát nagy elméleti tisztánlátással hangsúlyozzák. Goethe ezt a kérdést Manzoni történelmi tragédiájának, az *Adelchi*nek tárgyalása kapcsán veti fel. Azt írja: „Igazolására azt, a talán paradoxonnak látszó meghatározást mondjuk ki, hogy minden költészet tulajdonképpen anakronizmusokban mozog. Minden

múltnak, amit mi felidézünk, hogy aztán a velünk együtt élőknek azt a magunk módján előadjuk, magasabb műveltséget kell juttatnunk, mint amilyennel az ősi rendelkezett . . . Az *Iliász* és az *Odüsszeia*, valamennyi tragédiaíró, és mindaz, ami az igazi költészetből számunkra fennmaradt, csakis anakronizmusokban él és létezik. Minden állapotnak az újabbat kölcsönözzük, hogy azt elviselhetővé tegyük . . ."

Hogy a hegeli esztétikát mennyiben befolyásolták Goethének ezek a megállapításai, azt nem tudjuk. Mindenesetre a probléma esztétikai-fogalmi általánosításában Hegel már a művészetben *szükségszerű anakroniznusról* beszél. Megállapításai azonban, a probléma konkretizálása és történelmi dialektikája szempontjából, természetesen lényegesen továbbmennek Goethe megjegyzéseinél, és elméletileg fogalmazzák meg azokat az elveket, amelyek Scott történelmi gyakorlatát meghatározták. Hegel a szükségszerű anakronizmust a következőképpen tárgyalja: „Az ábrázolt belső szubsztanciája ugyanaz marad, ámde a kifejtett megformálás a szubsztanciális ábrázolásban és kibontásában a kifejezés és az alak számára átváltozást tesz szükségessé."

Ez a formulázás Goethe álláspontjával meglehetősen rokonhangzású, de valójában továbbfejleszti azt. Hegel ugyanis a jelen múlthoz való viszonyát tudatosan Goethenél történelmibb módon fogja fel. Goethe lényegében ki akarja dolgozni: miképp törhetik át az általános emberi, a humanista elvek a konkrét történelmi talajt, hogyan lehet – művészileg – úgy átalakítani ezt a talajt, hogy az áttörés bekövetkezhessen, de a történelmi hitelesség mégse szűnjön meg. (Itt Dorothea és Klärchen megformálásának korábbi elemzésére utalunk.) Hegel viszont a múlthoz való viszonyt történelmileg fogja fel.Úgy véli, hogy a „szükségszerű anakronizmus" szervesen nőhet ki a történelmi anyagból, ha a jelen költői által ábrázolt múltat világosan a jelen *szükségszerű előtörténeteként* fogják fel és élik át. Csakis ebben az esetben jön létre a kifejezésmód, a tudatosság stb. olyan felfokozása, amely ezt az összefüggést világossá teszi és aláhúzza. És ebben az esetben a múlt eseményeinek, erkölcseinek stb. újraformálása csupán annyiban áll, hogy a költő azokat a törekvéseket, amelyek már a múltban elevenek és hatékonyak voltak, amelyek a jelenhez vezettek, de amelyeket a kortársak természetszerűleg nem ismertek fel később átlátható jelentőségükben, olyan jelentőséggel ruházza fel, amilyennel azok – a múlt termékei – a jelen számára objektíve történelmileg rendelkeznek.

Hegel gondolatmenete a történelmi tematika esztétikai körülhatárolását is tartalmazza. Gondolatai további kifejtése során ugyanis Hegel a homéroszi költészet és a görög tragikusok szükségszerű anakronizmusát szembeállítja a *Nibelung-ének* középkori, lovagi-feudális feldolgozásával. „Viszont egészen

másképp mutatkozik meg ez az átdolgozás, ha a vallásos és erkölcsi tudat egyik későbbi fejlődésének nézeteit és elképzeléseit viszi át egy olyan korszakra és nemzetre, amelynek egész világnézete ellentmond az ilyen újabb elképzeléseknek." Ez a modernizálás tehát esztétikailag és történelmileg szükségszerűen jön létre minden alkalommal, amikor a múlt és a jelen között nincsen meg az élő vonatkozás és csak erőszakkal teremtik meg.

Természetesen hatalmas – az esztétikai jellegű ábrázolásban is visszatükröződő – különbség tátong aközt a naiv tudatlanság és elfogulatlanság között, amellyel a *Niebelung-ének* költője a nemzetségi-korszak mondáit feudáliskeresztény módra átformálta, és a közt a túlhajtott apologetika között, amellyel a reakciós romantikusok a legitimizmus elveit belevetítették a középkorba, amelyből egy dekadens, deklasszált hősökkel benépesített, társadalmi idillt varázsoltak.

Scott Goethe és Hegel „szükségszerű anakronizmusát" bizonyára elméleteik ismerete nélkül ültette át a költői gyakorlatba. Művészi elveinek a korszak jelentős, haladó költőivel és gondolkodóival való megegyezése annál jelentősebb. Különösen, ha még azt is meggondoljuk, hogy ezt – ha minden filozófiai megalapozás nélkül is – művészileg azért tudatosan hajtotta végre. Az *Ivanhoe* előszavában ír erről a kérdésről. „Nem tudok, de nem is akarok igényt támasztani a tökéletes pontosságra, még olyan dolgokban sem, mint amelyek pusztán a külső öltözékre vonatkoznak, még kevésbé a kifejezés és viselkedés fontosabb pontjaiban. De ugyanazon ok, amely visszatart attól, hogy egy mű párbeszédeit angolszász vagy normann-francia nyelven fogalmazzam és megtiltja, hogy ezt az írást Caxton vagy Wynken de Worde betűtípusból nyomattassam, tart vissza attól is, hogy magamat egészen annak a korszaknak a határai között tartsam, amelyben történetem lejátszódik. Hogy némi együttérzést keltsek, le kell fordítani a választott tárgyat annak a kornak erkölcseire és beszédére, amelyben élünk . . . Igaz, hogy ennek a szabadságnak megvannak a megfelelő határai, a szerző nem mutathatja be azt, ami az ábrázolt korszak erkölcseivel összeegyeztethetetlen." Walter Scottnál a valódi költői-történelmi hűséghez vezető út a 18. század nagy angol realista írói művészi elveinek továbbfejlesztése és ezek alkalmazása a történelemre. Mindez nemcsak a tematikai bővítést jelenti, a történelmi téma meghódítását a nagy realizmus számára, hanem azt is, hogy az emberek és események ábrázolásának elveit is tökéletesíti. Ami például Fieldingnél csak rejtetten jelentkezett, az Scottnál az írói ábrázolás eleven lelkévé vált. Scott „szükségszerű anakronizmusa" tehát csupán abban rejlik, hogy embereit ellátja a reális történelmi összefüggésekre vonatkozó érzéseknek és gondolatoknak világos kifejezésével, amelyre azok az emberek ilyen világosan és ért-

hetően akkoriban még semmiképpen sem tehettek szert. De az érzések és gondolatok tartalma, az érzések és gondolatok reális viszonya tárgyukkal, Scottnál mind történelmileg mind szociálisan helyes, és nagyszerű költői érzéke abban mutatkozik meg, hogy ezt a világos kifejezési okot csak annyira emeli a korszak fölé, amennyire az az összefüggés tisztázásához feltétlenül szükséges, és amennyire ez megadja az érzelmi és gondolati kifejezés bélyegét, koloritját, a kor és az osztály akcentusát stb.

*1937*

# Puskin helye a világirodalomban

Puskin Oroszország szűkebb határain túl is már régóta ismert, régóta népszerű, nagy hatású költő. És mégis: elmondhatjuk-e róla, hogy ismerjük? Nem az egész életmű ismeretére gondolok itt elsősorban, hiszen legjelentősebb művei közül is mind a mai napig nem egyet le sem fordítottak még, hanem arra, hogy valóban tudjuk-e, vajon ki volt Puskin, és mit jelent világirodalmi szempontból. Az a tény, hogy költészetének formai tökéletességében írók és olvasók egész sora gyönyörködik, s álmodozva merül el az *Anyegin* hangulatvilágában, még egy lépést sem jelent ebben az irányban. Éppen ellenkezőleg: mivelhogy Puskin képét a köztudatban keresztül-kasul átszövi az a merőben hamis, misztikus felfogás, mely Oroszország határain túl az orosz társadalom s ezzel együtt az irodalom fejlődéséről elterjedt, az így keletkezett képzetek sok szempontból inkább csak akadályozzák Puskin központi világirodalmi jelentőségének felismerését és megértését.

Az itt következő dolgozat erre a kérdésre próbál feleletet adni.

Az orosz irodalmat (s ezen belül Puskin jelentőségét) csak 1917 nézőpontjából értelmezhetjük helyesen. Csak így kapunk teljes képet fejlődésének irányáról, teljességéről, valamint nagy alakjainak helyéről és jelentőségéről. Kortársak – bár maguk is a demokrácia előfutárai voltak –, nem lehettek képesek arra, hogy az egyes nagy írók tényleges világirodalmi szerepét, jelen esetben Puskinét a maga teljességében áttekinthessék, hiszen nem láthatták az út végét, ahova a fejlődés vonala vezet. Gogol és Belinszkij, Tolsztoj és Dosztojevszkij, akik pedig Puskin lelkes csodálói voltak, szükségképpen mind alábecsülték bizonyos fokig világirodalmi jelentőségét, mert abban az időben még nem láthatták előre az orosz irodalom egészének világtörténelmi és világirodalmi szerepét sem. Csak a Nagy Október adhatja meg e felismerés igazi távlatait. Maga a Nagy Október és mindaz, ami az orosz nép s a világ minden népe számára e dátumból következik. Az orosz irodalom nagysága, melyet

addig sokan éreztek csak vagy sejtettek, kilép a fénybe. Azt mondhatnánk: bármily nagy hatású volt is addig az orosz irodalom nemzeti vagy akár nemzetközi téren, igazi világtörténelmi szerepe ettől a történelmi pillanattól datálódik.

A Nagy Október emelte tiszta fénybe az orosz fejlődés normális, klasszikus lényegét. Mit jelentenek e szavak?

Az emberi kultúra eddigi történetében csak három, hasonló jellegű fejlődési folyamatot ismerünk. Az első: a görög; Homérosztól a városállamok széthullásáig. Winckelmann és követői rámutattak arra, hogy a kulturális élet, mindenekelőtt azonban a művészet valamennyi objektivációja szervesen e folyamat belső logikáját követő sorrendben bontakozik ki és realizálódik. Ezt a ténymegállapítást azonban még a legkiválóbb haladó polgári gondolkodók sem tudták tudományosan megalapozni. A marxizmus mutatta ki elsőnek, hogy e kategóriák logikai sorrendje egybeesik történeti szükségszerűségükkel; azzal a különbséggel természetesen, hogy a logika eltekint azoktól a véletlenektől, melyek szükségszerűen követik és zavaróan befolyásolják a történelmi fejlődést. A görög fejlődésfolyamat klasszicitása és normalitása abban áll tehát, hogy ezek a véletlenszerűségek kisebb szerephez jutottak, a fejlődés belső dialektikáját kevésbé zavarták meg, mint másutt. Engels különös nyomatékkal hangsúlyozza ezt az athéni nemzetségi társadalom széthullásának és az athéni polisz kialakulásának elemzésekor. Ezért nevezhette Marx a homéroszi eposzok korszakát teljes joggal az emberiség „normális gyermekkorának".

A második hasonló út a francia fejlődés vonala, méghozzá az a szakasz, melynek két szélső pontja a feudalizmus széthullása és a nagy francia forradalom. (Balzac és Stendhal éppúgy utójáték itt, egy fejlődés lezárása, mint ahogy Platón és Arisztotelész is az volt a görög fejlődésben.) Engels Mehringhez intézett levelében éppen ebből a szempontból von párhuzamot a német és a francia történelem között, megállapítva, hogy mindazok a kérdések, melyek a két nép életében egyaránt szükségszerűen jelentkeztek, a franciáknál megoldást találtak, míg a németeknek sosem sikerült megtalálniok a fejlődés alacsonyabb fokáról a magasabbhoz vezető szerves átmenet lehetőségét.

Az orosz a harmadik klasszikus fejlődés. Az orosz történelemnek ez a jellege sokáig rejtve maradt. Mert Lenint megelőzően alig értette valaki is konkrétan a demokratikus és egyre demokratikusabbá váló forradalmi mozgalom proletárforradalomba való átnövését. Míg Európában 1789 után a polgári demokratikus mozgalmak útja egyre inkább degradálódik, mindjobban lefelé vezet s a nagy francia forradalom hagyományai fokozatosan elapadnak

vagy karikatúra-jelleget öltenek, az orosz fejlődést a forradalmi demokráciának a liberalizmussal való klasszikus leszámolása, később a fejlődés magasabb szintjén a proletariátus forradalmi vezetőszerepének klasszikus kidolgozása, az újtípusú munkáspárt megteremtése, a munkás-paraszt szövetség klasszikus formájának létrejötte jellemzi. (1793 magasabb szinten történő megismétlődése ez, amikor is az osztályöntudattól áthatott proletariátus lép, újtípusú pártjának vezetésével, a jakobinusok örökébe.) Az 1848-as európai forradalmak orosz megfelelője: 1905. A demokratikus forradalom veresége azonban itt tulajdonképpen csak a proletárforradalom győzelmének főpróbája. A burzsoáziának már nincs ideje arra – bár a demokratikus forradalom veresége életre hív ilyen jellegű tendenciákat –, hogy saját, immár teljesen dekadenssé vált világnézetét uralkodóvá tegye. 1917-ben az orosz nép – elsőként a világon – kilép az emberiség előtörténetének korszakából, és elindul igazi történelmének, a szocializmusnak útján.

A szocializmus megvalósulásával azonban az orosz fejlődés alapvetően más helyet foglal el az emberiség történetében, mint a fejlődés előző, klasszikus típusai. A görög történelem, a kultúra szemszögéből tekintve, az őskommunista társadalom felbomlásának különlegesen szerencsés esete. Rövid virágzása során azonban – bármily nagyszerű volt is – nem tudott kikerülni abból a gazdasági zsákutcából, mely minden rabszolgatartó társadalmat elkerülhetetlenül jellemez. A francia fejlődés pedig a polgári forradalom győzelmével olyan kapitalista országot teremtett, mely éppen saját belső gazdasági dialektikájával zúzta össze szükségszerű erővel keletkezése korszakának heroikus illúzióit.

Az orosz fejlődés ezzel szemben lezárja az emberiség „előtörténetét", felszámolja az osztálytársadalmat és a Szovjetunió népeit az emberiség vezérévé teszi a végleges felszabaduláshoz, az egyetlen igazi szabadsághoz vezető úton: a kizsákmányolás megszüntetésének, az osztálynélküli társadalomnak az útján. Az oroszországi fejlődés, mely idáig elvezetett, éppen ezért minőségileg különbözik minden addigitól.

Innen kiindulva kell – visszafelé – felmérni az orosz irodalom fejlődését; ebből a szempontból kell értelmeznünk Puskin világirodalmi jelentőségét.

Belinszkij jól látta már, hogy Puskinnal az orosz irodalom történetének új szakasza kezdődött. S azt is látta, hogy Puskin után minőségileg új irodalom jött létre. Puskin helye az irodalom fejlődésvonalában tehát a felvilágosodás és a kritikai realizmus, Gogol korszaka között van.

Efféle határok persze nem húzhatók meg metafizikai pontossággal; mégis vannak, nemzeti és nemzetközi méretekben egyaránt, olyan határok, melyek

korszakokat választanak el. Ha Puskin mellett Hölderlinre és Goethére, Keatsre és Shelley-re gondolunk, a klasszikus szépségideál világtörténelmi – bár rövid életű –, eredeti és nagyszabású megújulását láthatjuk, méghozzá azoknak a változásoknak eredményeképp, melyeket a francia forradalom és Napóleon vésett Európa arculatára. Ebben a korszakban szökött fel – az egyidejűleg lejátszódó angol „ipari forradalommal" párhuzamosan – a kapitalista termelés, ekkor válik a polgári társadalom valóban uralkodóvá, illetve ez a korszak tette e kérdéseket Közép- és Kelet-Európában központi, megoldandó feladattá. Ez a korszak azzal határolódik el a forradalmat megelőző felvilágosodástól, hogy itt már az új társadalom alapvető problémái kerülnek felszínre, még ha (főként gazdaságilag, osztályszempontból) nem is tudatosodtak igazán. Másrészt felszínre kerülésük ténye nem elég intenzív még ahhoz, hogy e problematika a kulturális élet minden megnyilatkozásának jól látható középpontja lehessen. Ez Európában majd csak a júliusi forradalom után, a kritikai realizmus hullámhegyén valósul meg jól látható módon. Mint ahogy hangsúlyoztuk már: Oroszországban ebben a tekintetben más időszámítás érvényesül, mégsincs semmi kétség afelől, hogy az orosz irodalom nagy stílusfordulata, a gogoli, a kritikai korszak már Puskin életében megindult.

Realista hullámról szóltunk, és Balzacra, Stendhalra, Dickensre, Gogolra gondoltunk. Ezek szerint a korábbi korszak nagy írói: Goethe és Puskin nem realisták? Ez itt a kérdés, mely az irodalomtörténet igazi kérdése: megérteni és meghatározni a realizmuson belüli döntő fontosságú stílusváltást. Mert maga a realizmus nem stílus, hanem: minden, valóban nagy irodalom közös alapja.

A francia forradalom nemzetközi, világot és embert formáló-átalakító hatása elképzelhetetlen lett volna heroikus illúziók nélkül. Ezek természetesen szorosan kapcsolódnak az új, ellentmondásokkal teli valósághoz, az új embertípus létrejöttéhez. A heroikus illúziók már a felvilágosodás korában a legszorosabb kapcsolatban állnak az antikvitással, az antik szépségideállal. Ám ha itt kizárólag csak illúziókról lett volna szó, még ha társadalmilag objektíven szükséges illúziók legyenek is azok, nem keletkezhetett volna ezen az alapon igazi nagy, realista művészet. E korszak szépség utáni vágya – még ha országok és osztályok szerint különféle tartalommal és formában jelentkezett is – nagyon közeli rokonságban volt a keletkező új világ valóságos problémáival.

Feuerbachhal és Csernisevszkijjel kapcsolatban Lenin hangsúlyozza, hogy az emberi totalitás megvalósításának ideálja a forradalmi demokrácia egyik legfőbb célja. A következőkben konkretizálni próbáljuk, hogyan függ össze az akkori idők szépségeszménye ezzel a problémával. Minthogy azonban

minden kétséget kizáróan fennáll ez az összefüggés, már most leszögezhetjük, hogy a szépség utáni vágyakozás, a szépség megvalósítására irányuló törekvés a művészetben Hölderlintől Shelley-ig nem annyira valami réges-rég elmúlt állapotnak a megújítása, mint inkább a még meg nem valósult jövő evokációja, vagyis: a valóság adott pillanatában megvalósulásra törekvő tendenciák megelevenítése.

Számunkra ennélfogva így hangzik a központi esztétikai kérdés: mi ez a szépség? A válasz egyáltalán nem egyszerű. Kíséreljük meg először negatív körülhatárolását. Sokan összetévesztik a szépséget a művészi tökéletességgel, azoknak a legáltalánosabb, formai követelményeknek a megvalósulásával, melyek minden művészet számára érvényesek. Ha azonban Raffaello is, Daumier is „szépséget" alkotott, eltűnik a szépség, mint esztétikai kategória, s egész egyszerűen a művészi tökéletesség fogalmával azonosul. Ehhez jön még az akadémikus művészetnek az a tartalmi tévedése, miszerint a művészetnek követelményszerűen csak (természetesen kor- és osztálykonvenciók szabta) „szép" embereket, dolgokat stb. szabad ábrázolnia. Felesleges lenne elemezni, mennyire helytelen ez.

Dehát van-e akkor egyáltalán értelme, hogy a szépről mint sajátos esztétikai kategóriáról beszéljünk?

Véleményünk szerint: van. Méghozzá éppen Puskin költeményei, novellái, *Anyegin*ja vetik fel ezt a kérdést a legélesebben. Ha megkíséreljük Puskin *Anyegin*ját Szaltikov-Scsedrin valamely regényével, vagy Kleist *Kohlhaas Mihály*át a *Dubrovszkij*jal összehasonlítani, már ösztönösen is éreznünk kell, hogy az így felvetődött szépség-problémák esetében mindenütt olyan objektíven jogos kérdésről van szó, mely okvetlenül válaszra vár.

Talán az a legegyszerűbb, ha ezt a kérdést az utóbb említett példán vizsgáljuk, hiszen mindkét novella témája alapvetően rokon egymással. Miért szép Puskin novellája, e szó konkrét esztétikai értelmében? S miért, hogy Kleist műve kiemelkedő műalkotás csupán?

A rokon téma: az osztálytársadalom szerkezetéből (pontosabban: a széthulló feudális társadalomból) szükségszerűen adódó igazságtalanság, ahol a megoldás esélyének egyetlen reménysugara sem pislákol. Ha egy jó összeköttetésekkel rendelkező hatalmasság el akar érni valamit, még ha a legkisebb törvényes alapja sincs rá, minden további nélkül el is éri. S ha az igazságtalanság áldozata nem nyugszik bele sorsába szó nélkül, sőt, esetleg megpróbál komolyabb ellenállást tanúsítani, elkerülhetetlen, hogy igaz ügye ellenére, sőt, mondhatnánk: igaz ügye következtében összeütközésbe ne kerüljön a fennálló jogrenddel; s egy ilyen összeütközés során a társadalom még külön-

ben minden jó iránt fogékony embereket is szörnyű bűnök elkövetésébe hajszolja.

Mind Puskin, mind Kleist hűen és a valóságnak megfelelően ábrázolja ezt a társadalmat és a benne létrejövő lelki problémákat. Kleistnél azonban a lázadó, bűnbe hajszolt ember lelkében nagyobb, mélyebbre hatóbb, patológikusabb torzulások következnek be, mint ahogy az a téma lényegéből okvetlenül szükséges lenne; oly súlyos torzulások, melyek még az elbeszélés menetére is kihatnak. Puskin azonban mindig megmarad a „normális" ember ábrázolásának keretei között. A puskini lázadóban nem lelünk eltorzult emberi vonásokat, ellenkezőleg: minden tettéből szellemi és erkölcsi fölény árad, ami csak még jobban megvilágítja a felbomló társadalom romlottságát. A torzulás – gondosan megválasztott arányban, túlzások nélkül, a társadalmi valóságnak megfelelően – éppen azoknak az oldalán mutatkozik, akik a jogtiprást elkövették. Puskin tehát a társadalmilag tipikus és nem az egyénileg patologikus torzulásokat ábrázolja.

Ebből az egymással ellentétes művészi magatartásból ered a két novella stílusbeli ellentéte. Még egyszer emlékeztetnünk kell a kiindulópontok alapvető hasonlóságára. Mind Puskin, mind Kleist ügyel a jó novella alapkövetelményeire: a koncentráltságra, a lakonikus tömörségre. És mégis: Puskin elbeszélésének hangját még akkor is a klasszikus novella könnyedsége, eleganciája, derűs fölénye jellemzi, amikor az író borzalmakat ír le. Formai szempontból ez a hatás onnan ered, hogy Puskin embereket és helyzeteket ábrázol, s miközben elevenen odaállítja őket elénk, lényegesen kevesebb elemzésbe bocsátkozik, mint Kleist. Ez a stílusbeli különbség a fentebb vázoltakra vezethető vissza. Csak normális embereket, illetve normális emberek olyan torzulásait lehet részletekbe menő elemzés nélkül, puszta létezésük evidenciájával ábrázolni, amely elferdülések mind a társadalom struktúrájából sarjadnak, szemmel látható szükségszerűséggel. Azok a patologikus torzulások viszont, melyek az egyén lelkébe fúrják be magukat, mindig magyarázatra, elemzésre szorulnak (vagy éppen arra, hogy romantikus, fantasztikus, egzotikus töltelékanyaggal kerítse körül őket az író), hogy az ábrázolás hatása valamelyest meggyőző legyen.

A két novella ellentétének legfontosabb forrása azonban Puskin perspektívájának optimizmusa. Bár Kleist a reformáció korába ágyazza elbeszélését, a széthulló feudális társadalom borzalmait mégis úgy érzékelteti, mintha mindez a jelen nyomasztó atmoszférája lenne, ahol kiút semerre nem lelhető. (Nem más ez, mint a német fejlődés szükségszerű hatása egy olyan romantikus-modern költőre, mint Kleist.) Puskin nem helyezi elbeszélését a messze múltba, egyáltalán nem enyhíti az események borzalmas mozzanatait, és

mégsem maga Puskin – se közvetve, se közvetlenül –, hanem az egész mű költői atmoszférája, az egész elbeszélés epikus vonalvezetése mondja ki mindennél világosabban: ez így nem maradhat. (Az itt jelentkező stílusproblémák szerepéről később még részletesen szólunk.)

Harmónia tehát? Igen, amennyiben a harmónia a valódi, társadalmilag létező disszonanciák feloldását jelenti, és nem az akadémikus klasszicisták pusztán formális „harmóniáját", mely a disszonanciákat már eleve kizárja, előre kioltja vagy éppen felismerhetetlenségig tompítja. Puskin mindent lát és mindent nyíltan kimond. Csak egy kis példa. Tatjána várja Anyegint; a kertből parasztlányok gyönyörűséges, költői éneke hallatszik fel, a hangulat megragadó. Puskin azonban nem mulasztja el hozzátenni: a szolgálóleányok urasági parancsra énekelnek gyümölcsszedés közben, hogy ne torkoskodhassanak.

A disszonanciák harmonikus feloldása, mint a szépség legelvontabb ismertetőjegye azonban visszavezet bennünket alapkérdésünkhöz: először is, ha ez így van, miben különbözik hát ez a harmónia a társadalmi disszonanciák általános esztétikai feloldásától, ami minden zárt művészi alkotás elengedhetetlen követelménye? Vagy, ismételjük meg a kérdést: van egyáltalán valami különbség a szép és a művészileg tökéletes között? Másodszor: lehetséges egyáltalán harmóniát teremteni, míg a művészet az osztálytársadalom valóságának tükrözője?

Mindkét kérdés szorosan összefügg egymással. Tekintsük előbb az elsőt. *Esztétikailag értékes* vagy absztraktabb formáját tekintve: feloldott lehet a tartalmilag (társadalmilag, emberileg) feloldatlan disszonancia is, ha – mindenekelőtt – a társadalmi kérdésfeltevés és ennek megoldása helyes; ha, ennek megfelelően, a forma töretlen lesz, vagyis a torzulás, melyet az osztálytársadalom idézett elő, csak a mű tartalmi részét, nem pedig a művészi megformálás elvét érinti. (Itt természetesen csak a szélsőséges példákra mutatunk rá, míg a valóságban átmenetek egész sora köti össze és választja el ezeket a szélsőségeket.) A helyes megoldásnak csak olyan emberi magatartás lehet az alapja, melynek megfelelően a szerző társadalmi-morális érzéke legalább annyira egészséges még, hogy körülbelül helyesen ítéli meg, mi a jó és mi a rossz, mi az, ami egészséges és mi a torz.

A szépség azonban e magatartástól – még legmagasabb szintjén is – minőségileg különbözik. Itt a társadalmi tartalom igazsága és ábrázolásának evidenciája jelenti az első kritériumot. A főtendencia azonban abban áll, hogy – mindvégig az igazság megőrzésével és a valóság határain belül maradva – az osztálytársadalom által szükségszerűen létrehozott torzulások közepette is az emberi integritást, az emberi totalitás eszményét őrizze meg a művész.

Az a második megoldás, Schiller találó meghatározásával szólva, nem egyéb, mint művészi bosszú ezekért a torzulásokért.

Ez a szembeállítás lehetővé teszi, hogy válaszoljunk a második kérdésre. Ha egyszerűen csak általánosítunk, ha a költői megoldás individuális sajátosságait *közvetlenül* tipikusnak tekintjük, úgy kétségkívül nem is lesz lehetséges az osztálytársadalom tükrözésében evidensen ábrázolni a harmóniát. Ez azonban esztétikai szempontból korántsem jelenti azt, hogy egyes esetek bemutatása ne jelentene mégis kivételt. Jó példa erre éppen Dubrovszkij esete. Az, hogy Puskin lázadó Dubrovszkija egyénileg nem omlik össze, még egyáltalán nem jelenti azt, hogy Puskin társadalmilag tipikusnak tartaná ezt az optimista megoldást. Puskin itt minden kétséget kizárólag a novellaformát választotta, hogy az eset kivételessége által esztétikailag evidens formát adjon jövőbe mutató optimizmusának, ami pedig a regény vagy a dráma keretei között sokkal kevésbé lett volna lehetséges. Ugyanakkor: az eset kivételességét nem szabad abszolút értelemben felfogni; ez túllépné a valóságot híven tükröző irodalom határait, megszépítené az ábrázolt társadalmi disszonanciákat. A kivételes eset, a kivételes ember, a kivételes helyzet, ha művészi evidenciával rendelkezik, mindig valós társadalmi tendenciát tükröz, még ha ez nem is okvetlenül uralkodó vagy éppen a felszínen uralkodó tendencia. A művészi ábrázolás igazsága nem szó szerint azonos az ábrázolt események *közvetlen* értelemben vett megoldásával: a hősnő öngyilkossága Osztrovszkij *Viharában*, a hősnő letartóztatása Gorkijnál az *Anyában* minden külön kommentár nélkül is a jövő optimista perspektíváját hirdeti, az adott pillanat minden tragikus sivársága ellenére.

Így aztán Puskin novellájában sem a lázadó, a lezüllött feudalizmus által bűnbe hajszolt hős győz végül. A novella szépsége azt jelenti csak itt: a társadalmi erőviszonyok valódi dinamikájának hű ábrázolása azt a tényt is kifejezésre juttatja, hogy a széthulló feudális társadalomnak nem sikerül a hős emberségét eltorzítani, belső emberi tartását megsérteni. Mindez azonban a legmesszebbmenőkig összefügg Puskin forradalmi optimizmusával: azok az emberi-népi energiák jelennek meg itt, melyek később az egész rothadt társadalmi rendet megdöntik majd. Az epikus vonalvezetés karcsú szépségének tartalmilag tehát az emberi totalitás megmentése képezi alapját, a reális ábrázolás eszközei által; ez utóbbi azonban éppen a költő társadalmi perspektiváján, társadalmi magatartásán nyugszik.

Ez a perspektíva, ez a magatartás Puskin esetében nem más, mint a társadalmi rend megdöntését célzó forradalmi törekvésekbe vetett hit, mely a kor orosz nemességének legjavát áthatotta. Az orosz nemesi osztály nagy többsége persze a cárizmus legfőbb támasza volt; hiszen a cárizmus éppen a feudá-

lis maradványokra épült, miközben a kapitalizálódás küszöbén állt. Csak egy kis élcsapat volt az, mely a francia forradalom, a napóleoni háborúk és főképp 1812 dicsőséges honvédő harcainak hatására nemcsak belátta, hogy az orosz társadalom megérett az átalakulásra, hanem kész volt tettekre is, hogy ezt a változást megvalósítsa.

Még élesebben megvilágítja ezt a helyzetet, ha Kleist novellájára gondolunk, ahol a hős emberi torzulásának forrása és ennek megfelelően lélekrajzának patologikusba fordulása, a cselekmény vonalának groteszk-fantasztikus romantikába tévedése mindenekelőtt abban keresendő, hogy Kleist nem volt – nem lehetett – képes a feudális társadalom érdemi kritikájára, hiszen porosz junkerideológiája személyes-szoros szálakkal fűzte őt magát is ehhez a társadalomhoz. Mint jelentős művészt, éleslátása, az élet megfigyelésének fejlett készsége nem egyszer túlsegítette őt ideológiájának korlátain, sőt, szembe is állította velük, végsősoron azonban Kleist – többi műveiben is javarészt – a junkerelőítéletek foglya maradt. Másrészt éppen e konfliktus állandósága és feloldhatatlansága szüli pesszimizmusát és dekadens érzésekre való fogékonyságát, ami aztán hősét, hősének lelki életét is a felbomló feudális társadalom emberi torzulásaiba hajszolja. A kleisti novella pesszimizmusa abban jut tehát kifejezésre, hogy – éles ellentétben Puskinéval – sehol nem találunk benne olyan emberi erőt, mely az emberséget szétromboló erőkkel szembeszegülhetne.

E kérdések tisztázása után rátérhetünk a puskini szépség közelebbi meghatározására. Mindenekelőtt az érzések, élmények, jellemvonások, események stb. helyes, arányos elosztását kell kiemelnünk. Ez ugyanakkor nem jelent valamiféle formális egyensúlyt, nem jelent lakkozást. Természetesen minden Puskin-műben meglelhetjük ezt a kiegyensúlyozottságot, a formai tökéletesség azonban már csak egy végső művészi konzekvencia, melynek társadalmi és művészi gyökereit előbb még fel kell tárnunk. Röviden szólva: Puskin formai kiegyensúlyozottsága nem egyéb, mint sajátos alkotásmódjának következménye; minden, amit Puskin ábrázol, legyen az érzés vagy esemény, tartalmilag és formailag, akár mennyiségi, akár minőségi súlyát illetően pontosan megfelel az objektív társadalmi valóság legmélyebb és legigazibb tendenciáinak, a mozgás, a változás, az átalakulás azon arányainak, melyek már a jövő felé, a jövőbeni haladás felé fordulnak, még akkor is, ha Puskin idejében az élet felszínén mindebből még nagyon kevés látszott, vagy ha látszott is, csak nagyon halványan.

Természetesen ezek a jelenségek mind korhoz kötöttek, és változnak magával a korral; ilyen változások még Puskin életében is bekövetkeztek. A fontos

azonban az, hogy a költő alkotó látásmódja, mely e helyes arányokat kiméri, mindig túlmutat a napi aktualitáson, a felszín előítéletein, és újra meg újra – éppen a jövő, a haladás szempontjából – korrigálja ezeket az arányokat.

Sokkal többről van itt szó, mint a torzulások fentebb tárgyalt problematikájáról. Mert a helyes arányok kérdése, melyről most szólunk, egyaránt kiterjed arra, ami egészséges marad és arra, ami torzult vagy beteg, a keletkezőre és a hanyatlóra; arról van szó éppen, hogy a költőnek *minden* effajta jelenség társadalmilag és történelmileg helyes arányait kell helyesen megragadnia és ábrázolnia. Az irodalomtörténet számos példát kínál ennek éppen a fordítottjára; ezek mind igen tanulságos tévedések, melyek kérdésfeltevésünket még élesebb ellenfénybe helyezik. Az élet minden korban felszínre dob új jelenségeket, sok újat és érdekeset, amit gyakran kiváló írók is – a felfedező lelkesedéséből, vagy éppen pillanatnyi előítéletekből, osztályelőítéletekből eredően – lebecsülnek, vagy ami még gyakrabban előfordul, túlbecsülnek.

A döntő fontosságú történelmi változásokkal kapcsolatos emberi reflexeknek ez a lebecsülése, illetve túlbecsülése játssza a legdöntőbb szerepet egyes költői művek elöregedésében. Mert egy bizonyos idő után a társadalom történelmi fejlődése mindenki számára nyilvánvalóvá teszi minden egyes kérdésben a fejlődésfolyamat helyes arányait, s ezen belül az emberi teljesség illetve torzultság egyensúlyviszonyát is. S bármily tehetséges legyen is valamely író, ha e tekintetben nem lát ily helyesen előre, elkerülhetetlen, hogy a következő generáció már értetlenül áll vele szemben, művének számos részletét hidegen elutasítva. Ez éppen az elévülés ténye. Ibsen drámáinak sorsa mutatja talán legvilágosabban ezt a folyamatot, éppen az író nagy tehetsége, konok becsületessége miatt.

A soha el nem évülő szépség kérdése szorosan összefügg tehát a legmélyebbre ható esztétikai (kompozíciós, ábrázolásbeli stb.) elvek totális megvalósításával, s emberi-társadalmi alapjaikkal. Egy ilyesfajta szépség alapja éppen az emberi tartalmak helyes arányban történő megragadása és ábrázolása. Ez adja Priamusz Akhilleusznál tett látogatásának hervadhatatlan szépségét; erre épül Szophoklész és Shakespeare nagysága is.

A polgári esztétika ezzel kapcsolatban az „örök emberi" ábrázolásáról beszél. Ez természetesen a kérdés idealista eltorzítása. Amit a polgári esztétika még a fellendülés korszakában – és nem egy konkrét esetben valóban helyesen – így értékel, arra ma már a történelmi materializmus adja meg a helyes választ: arról van szó, hogy az emberiség kultúrájában mi tekinthető maradandó értéknek és mi tekinthető maradandó veszélynek, és hogyan áll a kérdés ezek helyes – bár korhoz kötött, de a maradandó értékeket és veszélyeket egyaránt felszínre hozó – arányait illetően. A történelmi materializmus

esztétikája itt nemcsak a metafizikus „örök emberi" kategóriájával áll szemben, hanem a dekadens polgári esztétika relativizmusával is, mely felismerve, hogy az úgynevezett „örök emberi" nem létezik, ott kötött ki, hogy végül minden emberi haladást tagad, minden emberi érzést, minden eseményt stb. csak az őket közvetlenül létrehozó mozzanat összefüggésében hajlandó tudomásul venni, és mindent, ami ezen túlmutatna, agyrémnek tekint.

Próbáljuk meg az itt elmondottakat Puskin *Pikk Dámá*ján megvilágítani. Azért választjuk ezt a példát, mert Puskin itt nagyon közel jár sémájában az utána következő kritikai realista irányhoz, sőt, az azt követő szétbomláséhoz is. A hős sorsa és alakja mély rokonságot mutat a nagy realista kortársak: Balzac, Stendhal hős-típusaival, sőt, sokban még Dosztojevszkij, Pontoppidan és más modernek hőseinek előfutára. Ha jogos az a megállapítás, hogy a későbbi orosz irodalom mind Gogol „köpenyéből" bújt elő, ugyanezt Puskin *Pikk Dámá*járól is el lehetne mondani. Már Dosztojevszkij felhívta erre a figyelmet híres Puskin-beszédében.

És mégis: Puskinnál ebből a témából könnyed vonalvezetésű, klasszikusan koncentrált novella lesz, ahol mindenféle hoffmanni vagy poe-i „apparátus" nélkül jelenik meg a fantasztikum, éles ellentétben a jelentős modern kritikai analista regényeknél. Ez az ellentét elsősorban nem is formai, esztétikai kérdés. Puskin éppoly világosan látta ezt a típust, mint nagy realista kortársai vagy utódai, éppoly alaposan látta – kívülről és belülről egyaránt – mint kortársai és utódai, látta ennek az emberfajtának tipikus vonásait a polgári társadalom szemszögéből. Ha tehát Puskin mindezt csupán egy karcsún elegáns és rövid novella keretében ábrázolja, és hősét nem teszi meg egy terjedelmes regény főalakjává, ez elsősorban onnan ered, hogy Hermannból, a novella hőséből nem akar „bukott angyalt", nem akar tragikus hőst csinálni, mint Dosztojevszkij a *Bűn és bűnhődés*ben, hanem csak egy önhibájából keletkező fantasztikus katasztrófa áldozatát, akinek útja nagyon is prózaian és egyszerűen ér véget a bolondokházában. E mögött az ellentét mögött ott húzódik még az a tény is, hogy Puskin – mindegy, mennyire tudatosan vagy ösztönösen – megérezte az alaknak nemcsak a jelenre vonatkozó tipikus, hanem jövőbeni epizód-jellegét is.

A 19. században senki nem látta tisztán, mennyire Puskin jövőbe látásának köszönheti ez a típus helyes vonásait; hiszen az időben még leghevesebben dúltak azok a harcok, melyek e típus sorsát eldöntötték, s a legjelentősebb írók javarésze maga is mélységesen érdekelt volt e harcokban; Rastignac, Julien Sorel, de mindenekelőtt Raszkolnyikov sorsa a legszorosabban egygyéfonódott Balzac, Stendhal vagy Dosztojevszkij életének mély, belső problémáival. Puskin ezzel szemben kívülről látja Hermannt, mint valami érde-

kes és fontos embertípust, akinek sorsával azonban ő maga a legcsekélyebb belső közösséget sem vállalja.

A magatartások különbözősége megmutatja nekünk, hol és hogyan szegüljünk szembe bizonyos, nagyon is elterjedt, Puskinra vonatkozó előítéletekkel. Említettük már Dosztojevszkij híres Puskin-beszédét. Dosztojevszkij helyesen ismerte fel itt egyes puskini hősök (Anyegin, Aleko, Hermann) „pétervári", azaz nagyvárosi, a kezdődő kapitalizmus vonásait viselő jellegét. Egyidejűleg azonban teljesen félremagyarázta Puskin állásfoglalását e hősökkel kapcsolatban. Ismeretes, hogy Aleko, a *Cigányok*ban, a még kiforratlan – mert feudális formáit még továbbra is őrző – orosz társadalom újtípusú embere korának esztétikai és erkölcsi torzulásai elől a társadalom ősi, „természetes" formái közt élő primitív embereknél keres menedéket. Később Tolsztoj is sokszor felveti ezt a problémát. (A kísérlet természetesen csak tragikus kudarccal végződhet.) Dosztojevszkij ebből a következő tanulságot vonja le Puskin-beszédében: „Hajolj meg, büszke ember, zúzd össze gőgödet!" S ennek megfelelően hevesen elzárkózik kortársainak helyes állásfoglalásától, miszerint Aleko a gogoli rendőrfőnökök és polgármesterek, vagyis a kapitalizálódó feudálabszolutizmus elől menekült a cigányok közé. Ezzel azonban teljességgel kifordul sarkaiból és ellepleződik a puskini költemény mély társadalomkritikája. Az egyik oldalon Dosztojevszkij el akarná tüntetni a Puskin korabeli kapitalizálódó nemesi társadalom éles bírálatát. Másfelől viszont Puskin öreg cigánya shakespeare-i tömörséggel állapítja meg a katasztrófa után:

*Idegen maradtál közöttünk,*
*Te a szabadságot akartad,*
*Szabadságot, de csak magadnak.*

(Hegedűs Géza fordítása)

Azaz: Puskin lázadása a kapitalizálódó feudális társadalom ellen, mely utóbbinak jogosságát sem szubjektíven, sem objektíven nem tagadja, e társadalom kapitalista, individualista-egoista megjelenési formáját teszi bírálat tárgyává. Látja, hogy ez a forma szükségszerűen sarjad korának társadalmi talajából, ugyanakkor nem ismeri el, hogy igazán létjogosult, hogy valóban a jövőbe mutat.

Ezért áll Puskin e típus ábrázolásával művészileg számos jelentős, sőt nagy utódja felett. Ezért lehet e típus ábrázolásának művészi formája: a szépség. Látjuk tehát, milyen bonyolult társadalmi problémák húzódnak meg egy kis, karcsúan elegáns, könnyű kézzel odavetett novella esztétikai szépsége mögött.

Még konkrétabban jelenik meg e szépség minden művészi és társadalmi sajátsága az alapvető puskini kompozíciós elvben. Röviden szólva: ez az elv nem más, mint az egyes részletek koncentrált, lakonikus ábrázolásának az egész mű sokszólamú felépítésével való szoros eggyéfonódása. Hogy a kapitalista társadalom nem kedvez különösebben a művészetnek, mindenekelőtt a magasszintű irodalomnak, az egyebek között abban is megnyilvánul, hogy a társadalmi vonatkozások, az osztálykötöttségek, az ebből eredő lelki jelenségek mindjobban bonyolódnak. Ennek következtében jellemzi az írókat egyre inkább az a törekvés, hogy minden részletet sokszólamúan dolgozzanak ki, minden részletbe minden szempontot belegyömöszöljenek, hogy ezáltal valószerűvé és érthetővé tegyék az ábrázolt mű egészét.

De a részletek sokszólamú kidolgozásának éppen az lesz a következménye, hogy – művészi szempontból – az egyes részek túl közel kerülnek egymáshoz, elhalványulnak a formai, ábrázolásbeli kontraszthatások (bármily fontosak lennének is társadalmi töltésüket tekintve), s ezen a módon az egész mű kompozíciós felépítése uniformizálódik. Ez szorosan összefügg azzal, hogy a modern életnek a kritikai realizmus irodalmában történő valósághű visszatükrözése során a közvetlen ábrázolásmód, az ember közvetlen megmutatása egyre inkább háttérbe szorul az analizáló tendenciák mögött. Ennek következtében a nagy műfaji egységeken belül az egyes részletek – művészi – differenciálása egyre megnehezül. Ebből erednek a 19. század nagy stílusharcai, s az, hogy a művészi plaszticitás a 20. század irodalmának igen nagy részében eltűnik, veszendőbe megy. Már Balzacnál láthatjuk ezt a harcot; Flaubert pedig nagyon is tisztában van azzal, hogy az ilyen módon létrejövő, elkerülhetetlen művészi egyhangúság milyen nyomasztó hatású. Minél jobban közeledünk időben napjainkhoz, annál nehezebb, annál eredménytelenebb lesz ez a harc, annál több író adja fel már eleve a harcot és teszi meg a kapitalizmus művészetellenességének kényszerű következményét valamiféle művészi alapelvnek.

Puskin még érintetlen a modern irodalom ilyesfajta problematikájától. Természetesen ezt a kérdést sem lehet az absztrakt, úgynevezett tiszta művészi forma oldaláról megközelíteni. Valaminthogy annak is társadalmi és emberi okai voltak, hogy Puskin a kapitalizmus által előidézett torzulások írói ábrázolásában soha nem lett efféle torzulás áldozata, ugyanez áll erre a kérdésre is. A részletek ábrázolásának lakonikus tömörsége a népköltészet alapvető stílusjegye. Ezt persze, miként a romantika óta gyakran teszik, pusztán művészi-formai jelleggel is fel lehet használni. Mégis: ilyen módon soha nem jön létre szerves műalkotás. Mert a modern kapitalizmus korára jellemző ábrázolás elve, a részletek polifón analitikus bősége mindvégig ellentétben

marad ezekkel a népköltészetből kölcsönzött „betétekkel", s ezáltal az egész mű mesterkéltsége s e mesterkéltségnek a népköltészettel való alapvető, ábrázolásmódbeli ellentéte felborítja a mű szerkezeti egységét. (Efféle szétesést leginkább a német romantika novellatermésében: Tiecknél, Arnimnál, Brentanónál láthattunk.) Még kevésbé vezethet valódi művészi eredményhez, ha az író, miként ez az imperializmus korszakában gyakran megtörténik, arra törekszik, hogy a népköltészet lakonikus tömörségét mesterségesen utánozza, anélkül, hogy saját alakjait ugyanakkor bensőségesen, tartalmi szempontból a nép szelleméhez közel vinné; az analízis hiánya, illetve művészi kikapcsolása csak a tartalmat szegényíti el, anélkül, hogy a népi művészet tömör zártságát elérné.

Puskin, akárcsak idősebb kortársa, Goethe a népköltészet egyik alapvető elemét látja a tömörségben, ugyanakkor tisztában van azzal is, hogy ez a kifejezésmód a költészet számára csak akkor lehet gyümölcsöző, ha szervesen a költő magatartásából sarjad, aki pedig minden írói ábrázolásformát a népélet legmagasabb rendű kifejezőeszközének tekint; ha tehát egész érzés- és gondolatvilága, problémafelvetése stb. mind a nép bánatának-örömének közvetett vagy közvetlen visszhangja lett. „Mi tör kifejezésre a tragédiában?" – kérdezi Puskin. – Mi a tragédia célja? Az ember és a nép, az ember sorsa, a nép sorsa."

Az a sokszálú valóság, melyet a modern társadalom teremt meg, ebben az ábrázolási módban nem azáltal jut kifejezésre tehát, hogy minden egyes jelenség részletesen kifejtve, minden apró mozzanatát kibontakoztatva teregeti ki előttünk összetevőinek teljességét; ellenkezőleg: ez a totalitás éppen a mű egésze által jön létre. Ha így nézzük a dolgot, minden egyedi jelenség nemcsak igen bonyolult tartalmilag és formailag, hanem rendelkezik egy bizonyos domináló, döntő fontosságú, legvégső jellemző mozzanattal is. A nagy költőnek ez a népi eredetű, lakonikus ábrázolásmódja minden egyedi jelenség esetében ezt a döntő mozzanatot formázza meg plasztikusan, megjelenésformájának teljes, érzékletes gazdagságában, mégpedig ott, ahol maga az élet is – mintegy kipattanva magából – szembeszökően mutatja meg ezt a mozzanatot, s éppen ezért lehet az oly kitapinthatóan plasztikus, oly egyszerűen körüljárható. A többszólamúság és – vele együtt, az egyszerű vonalvezetés által elért – szerkezeti elegancia nem egyéb, mint a költő mélyen gyökerező szemlélet- és ábrázolásmódjának kifejezése: ezt a sok-sok – színben, hangütésben, valőrben – olyannyira elütő részecskét a művész alkotói tekintete egyetlen eszmei és művészi egységgé fogja össze, melyben minden részlet megkapja – a valóságnak hű megfeleléseként – az őt megillető helyet, súlyt és kiegyensúlyozott arányt.

Világos, hogy ez a helyes egyensúly- és arányviszony nem elsősorban valamiféle művészi ábrázolásbeli kérdés; csak akkor ismerheti fel helyesen az arányokat az író, ha – mint fentebb már kimutattuk – saját kora társadalmának emberi fejlődésvonalában a jövőbe mutató egyensúlyeloszlást képes pontosan lemérni. Mert ez az ábrázolási mód, éppen közvetlen plaszticitása következtében, minden hibát azonnal leleplez; míg a modern, analitikus ábrázolási mód kereteiben az emberi fejlődés súlyelosztásának torzulása vagy hamis értelmezése – ha rövid időre is – rejtve maradhat.

Puskin ábrázolásmódja tehát érintetlen még attól a problematikától, mely a modern művészet egyik legnyomósabb kérdéskomplexuma. Ha szabad zenei hasonlattal élni: Puskin nem Wagner, hanem Mozart útján halad; és semmi esetre sem a Wagner-utáni zene útján.

Gondoljunk csak a *Borisz Godunov*ra. A történelmi valóság sokszínű, shakespeare-i ábrázolásmódjával Puskin azt mutatja meg itt, hogy megy végbe a feudalizmus széthullása közepette, kínok közt az orosz abszolutizmus megszületése. Itt most a puskini szerkesztésmódnak csak egy motívumát emeljük ki, kompozíciós elveinek megvilágítására. Puskin egyebek között megmutatja ebben a drámában, hogy ez az átalakulás – éppen azért, mert a nép akkor még nem volt képes aktív vezető és társadalomformáló szerepet betölteni – fent és lent egyaránt emberi csonkulásokhoz és torzulásokhoz vezetett. Ez a motívum a dráma egészében mindenütt közvetlenül látható konzekvenciaként, az alakokat mozgató erőként jut kifejezésre. Ez a motívum azonban csak két – hangjában és jellegében minőségileg különböző – jelenetben kerül a drámai cselekmény előterébe. Pimen, az öreg szerzetes visszavonul az életből: krónikás lesz, hogy ember maradhasson. Az ál-Dimitrij, mint a többi cselekvő személy, a történelmi szükségszerűség áldozata lesz. Dimitrij nem egy jelenetben megkísérli, hogy áttörje a korlátokat, hogy történelmi szerepe ellenére, mely ember-mivoltában eltorzítja, ember maradhasson mégis. Marinának, az egyetlen lénynek, akit szeret, megpróbálja felfedni igazi énjét; Marina azonban, éppen azért, mert ő csak a cári koronára tör, gőgösen visszautasítja, és Dimitrij csak akkor érheti el túlhajtott célkitűzéseit, ha megkettőzi a komédiát, véglegessé teszi azt, ő maga pedig emberileg megmerevedik szerepében. Így hajtja őt egy hatalmas drámai jelenet végképp képmutatásba, mely emberi torzulását betetőzi.

E két fontos jelenet adja meg a dráma minden egyes jelenetének sajátos fényét és színét, anélkül, hogy Puskin kénytelen lenne közben a többi jelenetet, a többi történelmi mozzanatot, melyet ugyanezzel a lakonikus sűrítéssel és plaszticitással állít elénk, e motívummal megterhelni, felesleges módon többszólamúra hangszerelni. Éppen ezért e mozzanatok mind művészi teljes-

ségre juthatnak, méghozzá mindegyik a maga, minőségileg különböző módján. Igy aztán a dráma egésze színesebb, többszólamúbb lesz, mint a modernéké, éppen e lakonikus rövidség, e közvetlen, egyszerű plasztikusság által.

Ezért a puskini művek egészükben véve soha nem oly homogénül egyszerűek, mint az akadémikus klasszicizmus alkotásai, ugyanakkor nem is homogénül többszólamúak, mint ahogy azt a polgári irodalomban megszokhattuk. Ezért nem hullnak szét művészileg sem, különböző irányba törekvő részletekre, mint a modern irodalom műveinek jelentős része. A legkisebb verstől kezdve fel a nagy regényig és a drámáig, minden apró részlet csak a mű egészének eszméje által nyeri el sokszínűségét és plaszticitását.

Persze, kompozíció nélkül nem is létezhetne műalkotás, s ki tagadná, hogy a 19. század nagy kritikai realistái is megkomponálták műveiket? De az imént felsorolt okokból következik az a könnyedség, mellyel az egyes részek önmaguktól mesterkéltség, minden különösebb magyarázat és analizálás nélkül összeállnak; innen az egymással éles ellentétet mutató elemek, melyeket végül mégis egy közös, átfogó, szellemi és művészi atmoszféra vesz körül az ábrázolás közvetlensége folytán; mindez pedig csupán Puskin jellegzetes sajátja.

Ehhez járul még egy igen fontos mozzanat. Puskin minden egyes művében újrateremti a formát. Sok kiemelkedő modern realista ugyanis éppen ellenkezőleg – az imént elemzett többszólamúság kérdésével szoros összefüggésben – előre megszerkeszti (esetleg csupán adott korszakának) drámái, regényei, versei stb. általános formáját, miközben az ábrázolandó életanyag vonatkozásában elsősorban azt a többszólamúan egységes alapelvet hangsúlyozzák, mely – véleményük szerint – az elemzések eredményeként megvalósulhat. Az ábrázolásnak ez a módja még nagy íróknál is elkerülhetetlenül bizonyos modorosságot eredményez; gondoljunk csak Heinére, aki teljes mértékben tudatában volt ennek a veszélynek, mely stiláris megoldásait fenyegette.

Puskin roppant költői erejének egyik rendkívül fontos mozzanatát éppen finom érzékenysége jelenti az élet minden átélt fordulatának különös mivolta iránt, melyek természetesen magukba foglalják a társadalom, a történelem, a fejlődés különös vonásait is; érzékenysége azt az igényt is magában foglalja, hogy az élet minden egyéni mozzanata megköveteli és el is nyeri a maga egyéni művészi formáját. Ebben a művészi magatartásformában Puskin és Goethe egyénisége találkozik; itt távolodik el Puskin a legmesszebbre, a leghatározottabban a későbbi kiemelkedő kritikai realistáktól. Mert a művészi szépségre való törekvés, a művészi értelemben vett szépség költői megvalósítása már eleve kizár minden modorosságot, kizárja bármiféle, csak individuális írói alkotásmód túlhajtásának lehetőségét. Merő esztétikai egységre és tökéletességre való törekvés sokkal inkább tűri a modort, s ez a tény, a modorosság

iránti engedékenység világosan megmutatja, hogy ez a pusztán esztétikai értelemben vett tökéletesség művészileg is alacsonyabb színvonalon áll, mint az igazán megvalósított szépség.

Mindez visszavezet bennünket kezdetben felvetett irodalomtörténeti és történeti kérdéseinkhez. Hozzászoktunk, méghozzá joggal, hogy Goethében az általunk fentebb vázolt átmeneti korszak világméretű, reprezentatív költőalakját lássuk. Ezért ezen a helyen szólnunk kell róla is, mivel szépség itt tárgyalt kérdései kivétel nélkül esztétikájának központi problematikájához tartoznak; s nem egyet közülük Goethe vezetett be elsőként a modern költészet elméletébe és gyakorlatába, jóllehet Puskinnak e központi kérdésekkel rokon problémafelvetése nem Goethe hatására alakult ki, hanem az akkori orosz társadalom életéből és Puskin művészegyéniségéből nőtt ki szervesen. Végül azért kell Goethével foglalkoznunk ehelyt, mert egyedül ő lehet a mérce Puskin világtörténelmi helyének felméréséhez.

Hadd bocsássuk előre rövid összefoglalásként: Puskint érteni annyit tesz, mint tisztán látni, hogy goethei méretű költő, sőt – bizonyos vonatkozásban, melyről azonnal szólunk – költőileg magasabb rendű is, mint nagy német társa.

Ez nem tehetségük összehasonlítását jelenti, amely mindenkor terméketlen művelet. Még csak nem is valami összehasonlító mérlegelést életművüket illetően. Ez már csak azért is lehetetlen, mert ha Goethe olyan fiatalon halt volna meg, mint Puskin, érettkori alkotásai közül ma csak az *Iphigenia* és az *Egmont* lenne kezünkben; *Tasso*ból nem több, mint egy hevenyészett prózai vázlat, a *Wilhelm Meister*ből csak az első, eszmeileg még sok szempontból éretlen kézirat, a *Faust*ból csak az ifjúkori zseniális jelenetek, melyek a későbbi világköltemény tól még messze távol esnek; és hiányozna a *Hermann és Dorottya*, nem léteznének a *Római elégiák* és még sok-sok más mű.

Az összehasonlítás mértéke csak koruk, illetve kettejük közös esztétikájának központi kérdése lehet: a szépség. Milyen eredményre jutunk, ha e kérdésben összehasonlítjuk őket? (Ismételjük, hogy mindkét nagy költő kérdésfeltevése saját nemzeti hagyományaiból sarjadt, s mindketten – népük fejlődésbeli tulajdonságainak megfelelően – maguk is nemzeti hagyományokat teremtettek.)

Azt mondottuk: a szépség megmenti az embert a kapitalista társadalom, az osztályuralom elembertelenítő hatásától, mégpedig a teljes ember közvetlen művészi ábrázolása által. Tehát nem kerülőutakon, részvétet keltve a pusztulás iránt, elégikusan megsiratva azt, művészileg – például iróniával – állva bosszút a pusztulásért, mint ahogy ez később a modern polgári irodalomban történt s ahogy ezt Goethe kortársa, Schiller előre látta.

Goethe nagyon világosan felismeri ezt a problémát, minden nehézségével

együtt, mely általában a polgári társadalmon, különösképpen azonban saját kora német társadalmán belül jelentkezik. A modern klasszikus irodalom lehetőségeiről úgy nyilatkozik: „Mikor és hol születik klasszikus nemzeti művész? Ha szerencsés és jelentős egységben lelheti fel nemzete történelmének nagy eseményeit és azok következményeit; ha honfitársainak gondolkozásmódjából nem hiányzik a nagyság, érzelmi világából a mélység és cselekedeteiből az erő és a következetesség; ha ő maga, nemzeti lélektől átlelkesítve, lényében lakozó zsenialitása folytán képesnek érzi magát, hogy múlttal és jelennel egyképp rokonszenvezni tudjon . . ." S minthogy reálisan tekinti át a korabeli német állapotokat, rezignáltan fűzi hozzá: „Nem áll szándékunkban azokra a változásokra várni, melyek Németországban klasszikus művek előkészítői lehetnek."

Ez a kötöttség Goethe minden állásfoglalását, így egész művészi és emberi tartását is döntően befolyásolja: látja, hogy a demokratikus forradalom nélkülözhetetlen a német kultúra igazi megújulása szempontjából, ugyanakkor nemcsak saját korában tartja lehetetlennek azt; belül, lélekben is visszariad tőle. A forradalommal kapcsolatos ilyen Janus-arcú állásfoglalásán, mint valami léken át hatol be Goethe művészetelméletébe és művészi gyakorlatába mindaz a következetlenség, ingadozás, kettősség, melytől Puskin művészete oly teljességgel mentes maradt.

Goethe ennek következtében kétfelől közelít a klasszikus szépségeszményhez. Az antik művészet tanulmányozása, a görög szépség példája egyrészt azért kellett a számára, hogy az igazi szépség bevonuljon a mai élet sajátos tartalmi-formai ábrázolásmódjába, vagy legalábbis közelebb kerüljön a jelenhez. Vagyis az antik művészet tanulmányozása mutatta Goethének az utat: hogyan ábrázolja kora életének jelenségeit a maguk modernségében s mégis a szépségeszmény megvalósításának jegyében. Másrészt arra törekszik a költő a „görög utat" járva, hogy az antik szépség példája, eszménye segítségével túlléphessen a modern élet minden rútságán, széthullásán és torzulásán, esztétikai formátlanságán, művészi közvetlenségének hiányán, mikor az élet-adta anyagot ennek megfelelően átformálja. Itt tehát művészi vonalon közeledik a szépséghez Goethe, a modern életet bizonyos mértékig az antik szépség szellemében átstilizálva.

Röviden: Goethe életművében a *Wilhelm Meister* jelenti az első utat, míg a *Hermann és Dorottya* a második út tipikus művészi megvalósulása.

Goethe gyakran mintha a második utat tartaná a költészet igazi útjának, e mellett döntene, míg véleménye szerint a modern nagyregény, beleértve a sajátját is, mindig csak a költészet félútja, a szépségnek csak valami tökéletlen és problematikus megvalósulása lehet. Egy ilyen belső döntés ára minden-

képpen és szükségszerűen az ábrázolt társadalmi tartalmak beszűkülése. Ez az út nem vezethet a régi eposzok szépségének modern megfelelőjéhez, legjobb esetben valamiféle idillhez csupán, még ha goetheihez is, még ha – Goethe esetében – világtörténelmi háttérrel is.

Másrészt persze Goethénél az ilyesfajta döntések – éppen ezért korszakos jelentőségű alkotó – soha nem végérvényesek. Gyakran beszél azokról a „barbár vívmányokról", melyeket a modern kor hoz és követel, s melyek felhasználásától a korszerű művész nem riadhat vissza semmiképpen. Nem véletlen, hogy ez a kérdés Schillerrel való levélváltása során éppen a *Faust*tal összefüggésben élesedik ki elvileg a leginkább.

Puskin nem ismeri ezt a goethei dilemmát, s ha ismerné is, nem ismerné el létjogosultságát. Hogy miért? Éppen azért, mert őt a klasszikus irodalom korszerű megvalósításának társadalmilag szükséges feltételei soha nem riasztották vissza úgy, mint Goethét. Ki ne tudna Puskin és a dekabristák szoros kapcsolatáról, ki ne tudná, hogy iránt uk érzett szolidaritása még a mozgalom leverése után, a legsúlyosabb körülmények között sem szenvedett csorbát, s hogy soha nem húnyt ki hazájának a szabadság szellemében való megújulásába vetett hite. Ha tehát Puskin arról beszél, mi is az, ami költészetét halhatatlanná teszi, társadalmi érvénnyel is tisztában van az elmondottakkal:

*S féltett kincs maradok népem hálás szívében,*
*Mert a jó ösztönét szítottam benne csak,*
*Mert bús napokban a szent szabadságnak éltem,*
*S védtem az elbukottakat.*

(Szabó Lőrinc fordítása)

Puskin és Goethe magatartásának ezt az alapvető ellentétét természetesen a német és az orosz történelmi fejlődés különbözősége eredményezte. Nem is kell a messze múltba visszanyúlni példáért: míg Oroszországban a feudalizmus széthullása a nemzeti egység létrejöttét eredményezte, ha abszolutisztikus formában is, Németországban ugyanez a széthullás a nemzet kis államokra való szétesését is jelentette; elég csak a napóleoni időkre visszatekinteni: ott a dicsőséges 1812-es honvédő háború, emitt a szégyenteljes jénai összeomlás. Koruk történelmének merőben különböző felfogása és ábrázolása világosan mutatja a két költő ellentétét. Az ifjú Goethe a *Götz von Berlichingen*ben a legkisebb megértés nélkül szemléli a parasztforradalmat. Puskin a Pugacsov-felkelés költői megörökítője és krónikása lett, s még sokkal e művei előtt Sztenyka Razint, egy másik parasztforradalom vezérét nevezte az orosz történelem egyetlen poétikus alakjának.

Ez a magatartás eredményezhette az *Anyegin*ben a korszerű szépségre való törekvés szerves egységét, míg Goethe e kérdésben két, egymással ellentétes lehetőség közt ingadozott. Belinszkij találóan állapítja meg az *Anyegin*ről, hogy ez a mű regény és nem eposz, mégcsak nem is valamiféle modern eposz. Regény, mely az akkori orosz élet totalitását ábrázolja, s megint csak joggal mondja róla Belinszkij, hogy az *Anyegin* az orosz élet enciklopédiája. Regény ez a mű, méghozzá a legnagyobb szabású, korszakalkotó regények fajtájából, mert Puskin olyan mélységben képes megragadni és ábrázolni korának legfontosabb típusait, hogy valamennyi mint a későbbi orosz fejlődés évszázados jelentőségű képviselője áll előttünk. A puskini regénynek ezt a nagyszerűségét különösen Dobroljubov hangsúlyozta. Így aztán az *Anyegin* stílusának semmi köze ahhoz, hogyan próbálja Goethe, Byron és megannyi más, nagy korabeli költő – klasszikus vagy romantikus eszközökkel: mindegy – leküzdeni a kapitalizmus mindennapjainak prózaiságát. Regény az *Anyegin*, de közvetlen formáját tekintve egyedülálló jelenség a regény egész történetében. Más összefüggésben már utaltam rá, hogy a magyar irodalom is ismer ilyen egyedülálló jelenséget: Petőfi *János Vitéz*ét és Arany *Toldi*jának első részét.

Ezek a művek azonban az akkori Magyarország társadalmi elmaradottságának következtében természetesen nem lehettek regények.

A könnyű szárnyalású vers, a legszubjektívebb állásfoglalások nyílt lírai kimondása semmit nem ront az *Anyegin* alakjainak és helyzeteinek klasszikus plaszticitásán. Ellenkezőleg: éppen ezáltal érvényesül az egyes mozzanatok már említett lakonikus tömörsége. Minden alak körüljárható és eleven, de ha a regény egészét vesszük szemügyre, látni fogjuk, hogy a hős életének csak néhány, valóban fontos fordulópontját ábrázolja Puskin, s ezeket is oly koncentráltan, ahogy csak lehet: mindet a legszükségesebbekre szűkítve. Nem véletlen, hogy mind Anyegin, mind Tatjána legfontosabb belső fordulópontjai levélformában jutnak kifejezésre.

Így tehát az *Anyegin*, alapvető felépítési elveit tekintve, nemcsak egy regény a sok közül, hanem a 19. század egyik legtipikusabb regénye, mely már drámai elemeket is tartalmaz. (Lásd Walter Scott, Balzac stb.) Ez a nagyon takarékosan adagolt drámaiság azonban soha nem olyan száraz, soha nem puszta kontúr, mint annyi más írónál, akik a régi elbeszélők karcsún elegáns stílusát művészi oldalról próbálták megközelíteni. S még kevésbé mondható, hogy a regény belefullad a líraiságba, mely az elbeszélést körüllengi, kíséri, kommentálja, mint ez Byronnál és főleg követőinél nagyon gyakran megtörténik. Ellenkezőleg: éppen ez a líraiság – s benne az irónia és az önirónia eleme – ad az alakoknak, helyzeteknek, jeleneteknek lágy, szellős és mégis határozott körvonalakat. Puskin nagyon jól tudja, hogy korának emberét – ahogy

ez pedig a reneszánsztól egészen a felvilágosodásig lehetséges volt – immár lehetetlen rangjának, osztályának puszta megnevezésével jellemezni, a cselekménybe beleágyazni. Az iróniába belejátszó puskini líra olyan sok konkrét társadalmi mozzanatot világít meg, oly nagy mértékben járul hozzá az alakok egyéni és tipikus vonásainak szemléletes és konkrét megjelenítéséhez, az események és helyzetek egymásba fonódásához, melyek mind a társadalmi és emberi fejlődés vonalát érzékeltetik, hogy – paradox módon – éppen ez a líra képezi nála az epikus objektivitás és a totalitás ábrázolásának alapját, és így – egyedülálló módon – győz végül a modern élet prózaiságán, szépséget teremt az élet valóságának visszatükrözéséből.

Puskin itt – és nemcsak itt – a *Wilhelm Meister* és a *Hermann és Dorottya* goethei dilemmája fölé nő.

Mindez azonban nemcsak a formák művészi síkján valósul meg, hanem a költészet emberi tartalmát illetően is. Goethe talán Shakespeare óta a legnagyobb nőábrázoló és -alakteremtő volt. Nála azonban – többségében – mindig két szélsőséges típussal találkozunk: a népből jött, biztos ösztönű, plebejus nőalakokkal (Gretchen, Klärchen, Dorothea, Philine) és a szellemileg-erkölcsileg magas színvonalon álló, minden szempontból művelt nőkkel, akik az igazi totalitást, az erkölcs tudatos formáját-szintjét képviselik (Leonora hercegnő, Natalie). Ez utóbbiak néha a dolog természeténél fogva vérszegény, élettől elrugaszkodott lények, ábrázolásuk többnyire csak lelki és morális síkot érint, s ezért itt-ott sápadt, halvány és elmosódó.

Az *Anyegin* Tatjánája távol áll mindkét goethei véglettől. Emberi magasrendűsége, felemelkedése, tudatának szép kiteljesedése, finom erkölcsi egyensúlyérzéke mind-mind éppen a néphez fűződő kapcsolatából, sorsának szoros népi elkötelezettségéből ered. Igaza volt Belinszkijnek, amikor a Puskin-regény népiségét megvédte a felszínes – plebejusi színbe burkolt – támadásokkal szemben.

Goethe és Puskin ellentétét legjobban Puskinnak a forradalomhoz és annak képviselőihez, a dekabristákhoz fűződő kapcsolata világítja meg. Ebben az összefüggésben egyáltalán nem játszik döntő szerepet az a kérdés, milyen mértékben vett részt a dekabrista felkelés előkészítésében, szervezésében. Az az egy bizonyos, hogy nemcsak sok baráti szál, nemcsak a vezető dekabristák meggyőződésével való mély azonosulás fűzte őt a mozgalomhoz, hanem versei is – mind a megjelentek, mind a cári cenzúra miatt csak kéziratban körbejárók – nagy szerepet játszottak a dekabrista mozgalom ideológiájának, társadalomkritikájának kibontakozásában. És Puskin még a felkelés vérbefojtása után sem tagadta szolidaritását. Az a sok elnyomó rendszabály, az a

sok megaláztatás, melyet Puskinnak I. Miklós cártól el kellett tűrnie, erre a határozott állásfoglalására vezethető vissza, ez az oka annak is, hogy végül a cári udvar bűnrészes lesz Puskin korai halálában.

Ezeknek az összefüggéseknek a megállapítása azonban még nem meríti ki teljesen a kérdést. Éppen Lenin, aki pedig nagyra értékelte a dekabristák haladást szolgáló hősiességét, újra meg újra bírálja mozgalmukat, mert nem forrott egybe a néppel, s bár a nép érdekeiért küzdött, mégsem tartott vele valódi kapcsolatot. Puskin, a költő ebben a kérdésben messzebbre látott, mélyebbre ásott, mint forradalmi harcostársai. Egész emberi magatartása, költészetének elmélete és gyakorlata arról tanúskodik, milyen döntő jelentőséget tulajdonított Puskin a néphez fűződő kapcsolatoknak, a néppel való azonosulásnak. És mit sem von le érdemeiből, hogy az ily módon látott, megértett és ábrázolt összefüggéseknek ő sem tudott határozott társadalmi tartalmat és tisztán körvonalazott politikai célt adni. „Csak" művészetét termékenyítette meg e felismeréssel. Ez a „csak" azonban döntő jelentőségű volt az egész utána következő orosz irodalom, sőt, az egész orosz kultúra szempontjából.

Az itt vázolt bonyolult összefüggés, mely sem társadalmi-történelmi, sem művészi mozzanatoktól nem választható külön, teszi Puskint – Belinszkij szavaival – „művész-költővé". Még Puskin életének idején új korszak, a gogoli korszak veszi kezdetét az orosz irodalomban. És nem véletlen, hanem egy világtörténelmi határmezsgye társadalmilag megalapozott felismerése, hogy Heine Goethe halálával „a művészi korszak" végét jelzi.

Ez a határvonal szükségszerűen jött létre; maga az objektív társadalmi fejlődés húzta meg ezt a vonalat. Mert Puskinnál még spontán emberi-művészi szintézisben egyesült a nép és a legmagasabb rendű, a legmagasabb rendű célok elérésére törekvő szellemiség. Azáltal azonban, hogy a továbbiakban egyre konkrétabb és egyre élesebb lett az osztályharc, egyre lázasabban folyik a valódi – társadalmi-gyakorlati – egység keresése, egyre magasabb szinten zajlik a harc ezért az egységért, a dekabrizmus korlátainak leküzdéséért: ez a nép és a szellemi kultúra közt történelmileg beálló elidegenedés úgy tükröződött a kritikai realizmus irodalmában, mint ennek az elidegenedésnek a helytelenítése, könnyes vagy ironikus modorban, mint ennek az egységnek – nem egyszer kétségbeejtően eredménytelen – keresése, mint annak a tragikus harcnak a kibontakoztatása, mely ezért az egységért folyik.

Mindez tartalmilag is szükségszerű volt így. Mert Leninnek és a bolsevik pártnak kellett jönnie ahhoz, hogy a szellemiség legmagasabb rendű formáját, a marxizmust a valóság harcaiban olvassza eggyé a dolgozó nép legmélyebbről fakadó érzéseivel, törekvéseivel és minden forró óhajával, s a nép igazi, jövőbe mutató hagyományait magasabb szintre emelje.

Mindez visszavezet bennünket eredeti kérdésünkhöz, az orosz társadalmi és kulturális fejlődés klasszikus jellegéhez. A francia forradalom után Európában két fejlődésvonal indul el: az egyik a polgári vonal, mely a francia forradalom hősi illúzióitól Balzac Creveljéig és Popinot-jáig, Flaubert Homais-jáig s rajtuk keresztül napjaink sok, még mélyebbre süllyedt típusáig vezet; míg a második vonal kiindulópontja Babeuf felkelése; innen vezet hősi harcok között a proletariátus útja a párizsi kommünön át egészen napjainkig. Nyugat-Európában igazi győzelem, igazi felszabadulás nélkül.

Az orosz fejlődés egészen más utat ír le: ez az út a dekabristáktól vezet a Nagy Októberig, innen pedig a szocialista társadalom teljes győzelméhez és kibontakozásához.

Puskin egyedülálló világirodalmi helyét éppen az határozza meg, hogy e fejlődés vele kezdődik. Azt mondhatnánk, stílusa egyfajta szintézis *ante rem*, vagyis e folyamat kiindulópontján spontán egységben együtt vannak benne mindazok a tendenciák, melyek később a fejlődés során dialektikusan szétbomlanak, hogy aztán magasabb szinten újabb dialektikus szintézisbe egyesüljenek. A puskini szépség társadalmi alapját az orosz nép felszabadulásáért vívott harc jövőbeli győzelme jelenti.

Mindez első hallásra paradoxul hangzik. Ez az ellentmondásosság azonban csak látszat. Mert amikor megállapítjuk ezeket az összefüggéseket, sem azt nem állítjuk, hogy Puskin ezt a jövőbeli eseményt valami módon akárcsak sejthette is, sem azt, hogy ami történt, objektív szükségszerűséggel, fatalista módon, előre meghatározhatóan következett volna be. Elég csak az odáig vezető út sok-sok fordulatára, buktatójára gondolni, vagy éppen Lenin szenvedélyes fellépésére az Októberi Forradalom küszöbén, annak érdekében: nehogy a párt ezt az egyszeri alkalmat elmulassza a harc végleges eldöntésére, mert egy ilyen alkalom, ki tudja, mikor ismétlődhetne újra.

De ha mindezt belátjuk, ha figyelembe veszünk egyes emberi sorsokat, kedvező vagy kedvezőtlen külpolitikai helyzeteket stb., ha a fejlődés menetének minden véletlenszerűségét számításba vesszük, akkor sem minősíthető véletlennek, hogy az orosz fejlődés, mely 1825-ben indult el (vagy már valamivel korábban), ilyen alapvető ellentétet mutat ugyanezen korszak német, francia vagy angol fejlődésvonalával (bármily különbözőek is külön-külön ez utóbbiak).

Senki nem tagadja a véletlen szerepét. De a véletlenek is csak objektíven meghatározott gazdasági-társadalmi tendenciák, s az általuk létrehozott társadalmi-ideológiai irányzatok keretén belül jelentkezhetnek. Az, hogy elismerjük a véletlen szerepét is, semmiképpen nem homályosíthatja el a társadalmi fejlődés fő irányát, jellegének felismerését. Az a lehetőség tehát, hogy az orosz

dolgozók szabadságmozgalmának útja a dekabristáktól Csernisevszkijen át Leninig vezethetett, az orosz társadalom objektív történelmi törvényszerűséggel kialakult szerkezetéből, e szerkezet átalakulásának belső dinamikájából következett.

Lehetőségről szóltunk, mert a megvalósulás soha nem következik be holmi fatalista szükségszerűséggel. A *János Vitéz* és a *Toldi* ugyancsak egyfajta társadalmi valóságot tükröz, mely méhében rejtette a magyar dolgozó nép újjászületésének lehetőségét. Az, hogy ez az újjászületés 1848-ban nem valósult meg, nem rombolta le a lehetőség társadalmi alapjának valóságát, nem rontott Petőfi és a fiatal Arany epikájának realista jellegén, melyen át ezek az alapok visszatükröződtek. A társadalmi fejlődés útjának irányváltozása volt az, ami az irodalom fejlődésvonalában is törést okozott. 1848 bukása és különösen 1867 nem adott lehetőséget a Petőfi és a fiatal Arany által megteremtett kezdetek folytatására. És amikor – egy évszázadra rá – a dolgozó magyar nép felszabadult, ez a felszabadulás társadalmilag annyival fejlettebb körülmények között zajlott le, a két időpont közt helyet foglaló irodalomnak olyannyira nélkülöznie kellett minden összekötő kapocsnak még csak a lehetőségét is, hogy a magyar irodalom e nagy, múlt századbeli kezdeményezése nem gyakorolhatott közvetlen hatást a szabad jelenre. *Toldi*nak és az *Anyegin*nek ez az olyannyira különböző irodalmi szerepe más, negatív oldalról világítja meg az orosz fejlődés klasszikus jellegét.

A társadalmi újjászületésnek azok a lehetőségei azonban, melyeket a Puskin által ábrázolt világ magában hordott, évszázadnyi osztályharc során valósultak meg. Nem véletlenül; szükségszerűen. Ismételjük: ezt a szükségszerűséget, melyet a szükségszerű és a véletlen dialektikája jellemez, csak utólag, csak a Nagy Október, csak a megvalósult szocializmus szemszögéből ismerhettük fel.

Abból azonban, hogy ezeket az összefüggéseket csak most tudjuk áttekinteni, egyáltalán nem következik, hogy azok a társadalmi erők, melyeknek helyes arányait csak most láthatjuk teljesen tisztán, ne befolyásolták volna az emberek társadalmi helyzetét és különféle ideológiáit, még mielőtt 1917 tapasztalatai helyes értelmezésük kulcsát kezünkbe adták.

Mindezek után reméljük, kevésbé hat paradoxul, ha azt mondjuk: az a valóság tükröződött – anélkül, hogy valaki is tudta volna – Puskin költészetében, az a valóság határozta meg e költészet tartalmát és formáját, az alapozta meg szépségét, mely valóság végül az idők során 1917-hez vezetett. Ezért látunk ma Puskin költészetében valami mást és valami többet, mint Puskin akár legjobb ismerői a Nagy Októbert megelőzően láthattak. A beteljesült folyamat – visszafelé – megvilágítja saját születését és eredetét.

Ugyanebből a forrásból fakad Puskin mai roppant aktualitása is (nem hiába

szerette Lenin szenvedélyesen Puskint). Minél inkább megszilárdul a szocializmus, minél előbbre halad fejlődésének útja, minél radikálisabban felszámolja az osztálytársadalmat, embernek ember általi kizsákmányolását, minél jobban megtisztítja az emberek gondolat- és érzésvilágát az osztálytársadalom ideológiai maradványaitól, minél inkább érvényre jut az élet immár valóban emberinek nevezhető körülményeinek lenini „megszokása", annál nagyobb szerepet kap a szépség az élet realista ábrázolásában.

Az, hogy megszűnnek – az osztálytársadalom által előidézett – emberi torzulások, vissza kell hogy tükröződjék a művészetben is. Természetes, hogy a művészet nemcsak tartalmilag, hanem formailag is az élet megváltozott körülményeihez igazodik. Az új művészetben, a szocialista realizmusban ezért az újjáformált ember nemcsak immár igazi embermivoltának társadalmi, erkölcsi stb. tartalmában, hanem az új embertípust adekvát módon kifejező formákban is meg kell hogy nyilvánuljon. Természetesen a lenini „megszokás", az osztálytársadalmak által okozott emberi torzulások teljes felszámolása szükségképpen hosszú folyamat. Először a szocializmus gazdasági és társadalmi alapjainak kell felépülniök, az osztálytagozódás objektív okainak eltűnniök, mielőtt ez a „megszokás" teljességgel végbemehetne. Aláhúzzuk a „teljességgel" szót, mert világos, hogy itt nem két, egymást időben követő folyamatról van szó. Az emberi torzulások eltűnésének folyamata párhuzamosan halad a szocializmus kialakulásával, sőt: a munkásosztály legöntudatosabb rétegeinél az újfajta emberség teljes kibontakozásának – mind külső, mind belső jegyeit illetően – már a szocializmusért vívott harc során végbe kell mennie, a szocializmus végső győzelmének előfeltételeként.

Ez a folyamat visszatükröződik majd a művészetben is, melynek útja az újjászületett s ilyen értelemben és ilyen mélységben még soha nem ismert emberi szépség irányában ugyancsak történelmi folyamat. Ezért nem lenne helyes – általában sem, de különösen nem a szocializmushoz vezető út kezdetén – a kritikai realizmust (Balzac, Dickens, Gogol és Tolsztoj művészetét) mereven, mechanikus módon, mint valami rég elmúlt és teljességgel túlhaladott jelenséget, melynek már-már csak muzeális értéke van, szembeállítani a rajta túllépő szocializmussal.

Az absztrakt és merev szembeállítás már csak azért is igazságtalan, mert itt folyamatról van szó, melynek során lassan, nehéz harcokban tűnnek el a kapitalizmus ideológiai és emberi maradványai. Míg azonban ezek a maradványok fontos szerepet játszanak az emberek életében, a valóságot realisztikusan visszatükröző irodalomnak szükségképpen lesznek érintkezési pontjai a kritikai realizmussal, hiszen ez utóbbi hű ábrázolója és leleplezője a kapitalista kultúra emberi torzulásainak.

Az érintkezési pontok megléte azonban korántsem jelenti az azonosságot. Hiszen a kritikai realizmus stílusproblémáit a kapitalista társadalom szerkezete és annak uralkodó irányzatai határozták meg. Mihelyt azonban valamely gazdasági vagy ideológiai jelenség puszta maradvánnyá lesz egy újabb, magasabb rendű, jelen esetben a szocialista társadalomban, szükségszerűen megváltozik egész szociális jelentése, minden emberi funkciója. Az emberi torzulások, a kapitalista társadalom szükségszerű kísérőjelenségei, melyek hatalmától csak kevesen tudták megszabadítani magukat, elhalásuk korszakába léptek. A szocialista társadalom normális embere mentes minden torzulástól, még ha az emberi torzulások, mint a kapitalizmus – megszűnésre ítélt és fokozatosan megszűnő – maradványai átmenetileg egyelőre megtalálhatók is.

És ez a tény, melyre itt rámutattunk, a torzulásaitól megszabadult ember társadalmi normalitása tükröződik a szocialista realizmusban, a szovjet irodalomban. A szovjet irodalom nemcsak témájában és tartalmában ad valami egészen újat, valami messze magasabb rendűt, mint az egész eddigi irodalom, hanem – ezen az emberi tartalmon keresztül – formájában is. Erre a mozzanatra utaltunk, amikor a puskini szépség aktualitásáról szólottunk a szovjet irodalomban. Ez a formai újdonság nem a költészet és a próza viszonyában áll. Valami egészen másról van itt szó. Arról, hogy a társadalmi élet a szocialista ember számára nem jelenti többé a „prózai" hétköznapokat, a kizsákmányolás eltűnésével, az emberhez méltó életkörülmények, az új emberi viszonyok lenini „megszokása" következményeképpen a mindennapok költészetté lettek, az élet, a munka értelmet kapott, a hősiesség elvesztette kivételes, rendkívüli jellegét, s a normális kötelességteljesítés kísérőjelensége lett.

Így lesz a szépség az új szocialista valóságban a lényének teljességében kibontakozó ember aktuális kérdése, adekvát kifejezése.

Puskin aktualitása ezért paradox módon a jövőbe mutat: a százötven éve született nagy költő művészi magatartása, alkotásai, azok művészi és emberi töltése mint majdnem elérendő cél lebegnek előttünk.

Persze nem utánzásszerűen. Mint mindenki más, Puskin is saját korának gyermeke. És korának társadalmi tartalmai, az őket kifejező művészi formák természetesen eltűntek ezekkel az időkkel. De mint Lenin felismerte azt, hogy a nagy utópikus szocialisták bizonyos elképzelései is új aktualitást kapnak egy évszázaddal később a szocializmus korában, úgy a puskini szépség s e szépség emberi tartalma is új jelentőségre jutott. Pillantásunkat tehát nemcsak a nagyszerű múltra kell irányítanunk, hanem a még nagyszerűbb jövőbe, amikor a százötven éve született Puskinra emlékezünk.

*1952*

# Balzac: Elveszett illúziók

Ezt a regényét Balzac írói érettségének tetőpontján írta. Vele megteremtette a regény új típusát, mely az egész 19. század irodalmi fejlődésére döntő befolyást gyakorolt; a kiábrándulás regényét. A kiábrándulási regény azt ábrázolja, hogy a polgári társadalom emberének hamis, de szükségszerűen létrejött fogalmai az életről megtörnek a kapitalista élet brutális hatalmán.

Az illúziók hajótörése persze nem Balzacnál merül föl először a modern regény fejlődése során.

Az első nagy regény, a Don Quijote szintén az „elveszett illúziók" regénye. De Cervantesnél a keletkezőben levő polgári társadalom a még tovább tengődő feudális illúziókat pusztítja el, Balzacnál viszont a polgári fejlődés által kihordott koncepció az emberről, a társadalomról, a művészetről stb., vagyis a polgári forradalmi fejlődés legmagasabb színvonalú ideológiai termékei válnak puszta illúzióvá, amint a kapitalista gazdaság valóságával összeütközésbe kerülnek.

A 18. század regénye is összetört néhány illúziót.

De az a pusztító munka az érzés és a gondolkodás még eleven feudális maradványai ellen irányult. Másrészt sokszor alaptalan, színvonaltalan, a valóság talajában fogyatékosan lehorgonyzott elképzeléseket győzött le az átfogóbb, a valóságos elemekben gazdagabb felfogás (mindkét esetben ugyanabból az álláspontból kiindulva).

De ebben a Balzac-regényben csendül fel először a tragikus gúnykacaj magának a polgári fejlődésnek legfőbb ideológiai terméke fölött, itt látjuk először kibontakozott teljességében, hogy a gazdaság, a kapitalizmus miként kényszeríti tragikus felbomlásra a polgári ideálokat. Csak Diderot halhatatlan remekművét, a *Rameau unokaöccsét* lehet a Balzac-regény ideológiai előfutárjának tekinteni.

Persze, nem Balzac az egyetlen, aki ebben a korszakban e téma felé fordul. Stendhal *Vörös és feketéje*, Musset *A század gyermekének vallomása* című

munkája megelőzték őt. A téma egyszerűen a levegőben volt. Nem irodalmi divatok következtében: Franciaország társadalmi fejlődése vetette fel, Franciaország, amely a burzsoázia politikai fejlődésének modellje volt. A francia forradalom és Napóleon heroikus korszaka a polgári osztály minden szunnyadó energiáját felszította, fölkeltette és mozgósította. Ez a hősi periódus a polgári osztály legjava részének megadta a lehetőséget arra, hogy hősi eszményeit közvetlenül megvalósítsa, s az eszmények szerint, hősi módon éljen és haljon. Napóleon bukásával, a restaurációval, sőt a júliusi forradalommal is, véget ért a hősi korszak, az eszmények pedig ezután már csak a való élet fölösleges cirádái és dekorációi: a kapitalizmus ösvénye, melyet a forradalom és Napóleon nyitott, mindenki számára járható és felette kényelmes országúttá szélesedik. A hősi úttörőknek le kell lépniök a történelmi színpadról, át kell engedniök helyüket a fejlődés emberileg értéktelenebb haszonélvezőinek, a spekulánsoknak.

„A polgári társadalom a maga józan valóságában kitermelte igazi tolmácsait és szószólóit a Say-k, Cousinek, Royer-Collard-ok, Benjamin Constant-ok és Guizot-k személyében, tényleges hadvezérei az íróasztal mögött ültek és XVIII. Lajos hájfeje volt e társadalom politikai feje." (Marx)

Az eszmények adta lendület, a megelőző, szükségszerűen hősi periódus szükségszerű terméke társadalmilag fölöslegessé vált; képviselőinek, akik a hősi periódus hagyományaiban nőttek fel ugyane szükségszerűség hatalmából, ki kellett hullaniuk osztályukból.

A forradalom és a napóleoni korszak szülte energiák kikerülhetetlen zúllése, semmivé porlása: ez a közös témája a korszak kiábrándulási regényeinek, ezt a közös vádat emelik a restauráció és a júliusi királyság prózai nyomorúsága ellen. Balzac, bár politikailag royalista és legitimista, kegyetlen élességgel látja a restauráció korának ezt a jellegét. Ebben a regényében megmondja: „Nincs még egy olyan szigorú ítélete annak a rabszolgaságnak, amelyre a restauráció az ifjúságot kárhoztatja, mint a helyzet összképe. A fiatalemberek nem tudták, mit kezdjenek az erejükkel, s nemcsak az újságírásba, a politikai összeesküvésekbe és a művészetbe fogták be ezeket az erőket, hanem ráadásul a legvisszataszítóbb kicsapongásokban pazarolták el ezeket az erőket... Ha dolgoztak, hatalmat és élvezetet követeltek; mint művészek, kincsekre vágytak, mint naplopók, szenvedélyes izgalmakra – ha így, ha úgy: helyet kértek a nap alatt, s a politika megtagadta tőlük."

Egy egész nemzedék tragédiája volt ez. Ennek a felismerése és ábrázolása egyszerre jelentkezik Balzacnál és nagyobb és kisebb kortársainál.

De e közös sajátosság ellenére is az *Elveszett illúziók* egyedülálló magas-

ságba tornyosul az akkori francia irodalmi termésben. Mert Balzac nem áll meg a tragikomikus társadalmi helyzet felismerésénél és ábrázolásánál.

Mélyebbre lát, és mélyebbre ás.

Látja, hogy a francia polgári fejlődés hősi periódusának vége egyszersmind a francia kapitalizmus föllendülésének kezdete is. Csaknem valamennyi regényében ábrázolja is ezt a kapitalista föllendülést, a primitív kézműipar átalakulását modern kapitalizmussá, bemutatja, hogyan uzsorázza ki a viharosan erősödő pénztőke a várost és a falut, hogyan vonulnak vissza a hagyományos társadalmi formák és eszmék a kapitalizmus diadalmenete elől.

E folyamaton belül az *Elveszett illúziók:* tragikomikus hőskölteménya *szellem kapitalizálódásáról.* A regény témája az, hogyan válik áruvá az irodalom (s vele együtt minden ideológia), s a szellem kapitalizálódásának következetes keresztülvitele minden területen a Napóleon utáni nemzedék általános tragédiáját mélyebb társadalmi összefüggésbe ágyazza, mint amilyet akár Balzac legnagyobb kortársánál, Stendhalnál is láthatunk.

Az irodalom áruvá válásának folyamatát Balzac kibontakozott teljességében ábrázolja: a papírtól kezdve a meggyőződésig, az írói eszméig és érzelemig, minden áruvá válik. S Balzac nem éri be azzal, hogy a kapitalizmus uralmának ideológiai következményeit puszta általánosságban állapítsa meg, hanem minden területen (újság, színház, könyvkiadás) fölfedi a kapitalizálódás konkrét szakaszait és meghatározó elemeit.

„Mi a dicsőség? – kérdi Dauriat, a könyvkiadó. – 12 000 frank ára újságcikk és 3000 frankos ebédek . . .” S elveit így fejti ki: „Eszem ágában sincs egy könyvért kétezer frankot kockáztatni, hogy ugyanannyit nyerjek rajta. Én spekulálok az irodalommal, negyven kötetet adok ki, kötetenként tízezres példányszámmal . . . Hatalmam és azok az újságcikkek, amelyeket elhelyezek, háromszázezer frankos üzletet hoznak a nyavalyás kétezer helyett. Az a kézirat, amelyet százezer frankért veszek, olcsóbb, mint az ismeretlen szerző kézirata, melyért csak 600 frankot adok.”

Ahogy a kiadó, úgy gondolkodnak az írók is.

„– Csakugyan hiszi Ön azt, amit ír? – kérdezte Vernou gúnyosan. – De hiszen mi fráziskereskedők vagyunk s az üzletünkből élünk . . . egy cikknek, amelyet a közönség ma olvas, holnap elfeled, számomra nincs más értelme, mint az, hogy fizetnek érte.”

Emellett az újságírók és az írók közönséges kizsákmányoltak: tehetségük áruvá vált, az irodalmi kapitalizmus spekulációjának tárgya. Kizsákmányoltak, de prostituált kizsákmányoltak; maguk is kizsákmányolókká vagy legalábbis a kizsákmányolás közvetítő ügynökeivé akarnak válni. Mielőtt Lucien

de Rubempré újságíró lesz, kollégája és mentora, Lousteau, a következő „szabálymagyarázattal" látja el:

„Vagyis, fiam, az irodalomban a siker titka nem a munka, hanem mások munkájának a kizsákmányolása. A laptulajdonosok az építési vállalkozók, mi pedig a téglahordók vagyunk. Mennél középszerűbb az ember, annál gyorsabban ér célhoz; mert hiszen muszájból lenyeli a békát, mindenbe belemegy, a kis irodalmi szultánok szenvedélyeit legyezgeti. Ma Önnek még szigorú a lelkiismerete, de holnap már hétrét görnyed azok előtt, akik kéz alatt megrabolhatják sikerétől, akik egyetlen igével életet tudnának ajándékozni Önnek, de ezt az egyetlen igét nem mondják ki; mert higgye el nekem, a divatos író gőgösebb és keményebb az új nemzedékkel szemben, mint a legszipolyozóbb kiadó. Ahol a kiadó csak veszteséget lát, ott a divatos szerző vetélytárstól fél: a kiadó csak elutasítja a kezdőt, a sikeres szerző megsemmisíti."

A téma tartalmi bősége, vagyis az irodalom kapitalizálódása a papírgyártástól a lírai érzékenységig, határozza meg, mint Balzacnál minden esetben, a kompozíció művészi formáját. David Séchard és Lucien Rubempré barátsága, közös ifjúkori rajongásuk szétfoszlott illúziói, a két ifjú ellentétes jelleme: ezek az elemek húzzák meg a cselekmény döntő körvonalait. Balzac zsenialitása már a kompozíció alapsémájában kifejeződik. Olyan alakokat formál, akikben egyrészt a téma tartalmi feszültsége mint emberi szenvedély, mint egyéni törekvés fejeződik ki: David Séchard feltaláló, aki a papír olcsóbb előállítási módját fedezi fel, de a kapitalisták becsapják; Lucien a legtisztább és legfinomabb lírát viszi a párizsi kapitalizmus piacára. Másrészt a két jellem ellentétében nagy emberi plaszticitással fejeződik ki azoknak a lehetőségeknek a legszélsőbb kontrasztja, amelyekkel a kapitalizmus iszonyataira emberek reagálhatnak. David Séchard puritán sztoikus, míg Lucien a forradalom utáni generáció túlérzékeny élvezetvágyát, nagyon is kifinomult epikureizmusát testesíti meg.

Balzac kompozíciója sohasem pedáns, soha nem tart igényt arra a száraz „tudományosságra", amelyre utódai. Az anyagi életproblémák művészi felgöngyölítése nála mindig elválaszthatatlanul összenő hősei egyéni szenvedélyeinek valamennyi következményével. S e kompozíció mögött, mely látszólag csak az egyéniből indul ki, mégis a társadalmi összefüggések mélyebb felismerése, a társadalmi fejlődés tendenciáinak helyesebb értékelése lappang, mint a későbbi realisták pedáns „tudományosságában."

Ebben a regényben Balzac úgy építi fel kompozícióját, hogy Lucien sorsa s ezzel az irodalom áruvá válása a cselekmény központjában áll, míg az irodalom anyagi alapjának kapitalizálódása, a technikai haladás kapitalista kifosztása csak epizodikus végakkordokkal szolgál. Ez a kompozíciós elv, mely

az anyagi alap és a felépítmény logikai és tárgyi viszonyát látszólag tótágast állítja, nemcsak művészileg, hanem társadalomkritikai szempontból is roppant okos. Művészileg azért, mert Lucien változatos sorsának gazdag sokoldalúsága, mely a dicsőségért vívott harca során tárul fel, sokkal tarkább és mozgékonyabb totalitást terít elénk, mint a vidéki kapitalisták kicsinyes szélhámoskodása David Séchard sikeres kifosztása érdekében. Társadalomkritikailag pedig azért, mert Lucien sorsa teljes egészében veti föl a kapitalizmus okozta *kultúrpusztulás* kérdését. A rezignált Séchard igen helyesen érzi: lényegében a találmány anyagi kiaknázása a fontos, s hogy őt megcsalták, az csak az ő *személyes* balszerencséje. Ellenben Lucien összeomlásában egyszersmind az irodalom meggyalázása és prostituálása ábrázolódik.

A két főalak ellentéte kitűnően fejezi ki az ideológia „áruvá válásával" kapcsolatos ideológiai reakciók két fő irányát. Séchard a rezignáció irányában mozog.

A rezignáció a 19. század polgári irodalmában rendkívül nagy szerepet játszik. Az idős Goethe az első, aki a rezignáció dallamát, mint a burzsoá fejlődés új periódusának jellemző hangját, megszólaltatja. Balzac utópikus és dialektikus regényeiben többnyire Goethe útján halad: csak azok a hősei követnek a polgári társadalomban társadalmi jellegű és nem egoista célokat, akik – önként vagy kényszerűen – lemondtak személyes boldogságukról. Séchard rezignációjának, persze, más hangsúlya van. Föladja a harcot, lemond célja megvalósításáról, nyugodtan és visszavonultan személyes boldogságának akar élni. Aki tiszta óhajt maradni, annak vissza kell vonulnia a kapitalizmus forgatagából: ebben a – nem ironikus, legkevésbé sem voltaire-i – értelemben vág neki Séchard annak, hogy „a saját kertjét művelje".

Lucien ellenben beleveti magát a párizsi életbe, s ki akarja küzdeni a „tiszta költészet" jogát és hatalmát. E küzdelmével belép a Napóleon utáni kor ifjúságának sorába, melynek egyik jellegzetes típusa a restaurációban lelkileg beszennyezve tönkremegy, a másik a hősiességét vesztett korszak minden szennyes vonásához alkalmazkodva karriert csinál. Lucien társai az irodalomban: Julien Sorel, Rastignac, de Marsay, Blondet és mások. De Lucien egészen önálló helyet foglal el ebben a sorban. Balzac roppant finoman és merészen ábrázolja a költő új, sajátosan polgári típusát: a költőt, aki aeol-hárfa a társadalom váltakozó szelei és viharai közepette, csupa ideg, ingadozó, irányát vesztett és túlérzékeny lény. A költőnek azt a típusát, mely abban a periódusban még csak itt-ott bukkant fel, de a polgári költészet későbbi fejlődésére (Verlaine-től Rilkéig) rendkívül jellemző. Ez a típus szöges ellentéte annak, amit Balzac az irodalomtól követel. Saját elvárásait a regényben önarckép formájában D'Arthez alakjában rajzolja meg.

Lucien természete nemcsak mélyen tipikus és igaz, egyszersmind azonban az efféle jellem a legkitűnőbb alap is az olyan cselekmény számára, amely az irodalom kapitalizálódásának ellentmondásait akarja minden oldalról kifejteni.

A belső ellentmondás költői tehetség és emberi ingatagság között Lucient mindazon költői és irodalmi tendenciák játékszerévé teszi, amelyeket a kapitalizmus felhasznál. A belső ingatagság és a tisztaság utáni vágy, a becsületes élet utáni sóvárgás és a mértéktelen, de kitartás nélküli becsvágy, egyesülve a túlfinomult idegzetű gyönyörhajhászással – mindennek vegyüléke adja meg a lehetőséget Lucien káprázatos karrierjéhez, gyors prostituálódásához s végül szégyenletes vereségéhez. Balzac sohasem önti le morális mártással hőseit, föllendülésük és lehanyatlásuk objektív dialektikáját vetíti elénk, és mindkettőt jellemük totalitásának és az objektív körülmények totalitásának kölcsönhatásából magyarázza, nem pedig „jó" és „rossz" tulajdonságaik elszigetelt értékeléséből.

Az emelkedőben levő Rastignac semmivel sem erkölcstelenebb, mint Lucien, de Rastignacban a tehetség és erkölcsi züllés *más* keveréke működik, s ennek következtében Rastignac eszes haszonélvezője lesz ugyanannak a valóságnak, amelyen Lucien, naivul erkölcstelen machiallizmusa ellenére is, külsőleg éppúgy, mint belsőleg, hajótörést szenved.

Balzac harapós aforizmája a Melmoth-novellából, mely szerint az emberek vagy pénztárosok vagy sikkasztók, tehát vagy becsületes szamarak vagy gazemberek, végtelen sok változatban bizonyul helytállónak a szellem kapitalizálódásának ebben a tragikomikus hőskölteményében.

E regény végső összetartó elve maga a társadalmi folyamat. A kapitalizmus előnyomulása és győzelme a regény voltaképpeni cselekménye. Lucien egyéni összeomlásának legfőbb igazsága az, hogy ez az összeomlás a tiszta költő, az igazi költői tehetség tipikus sorsa a kibontakozott kapitalizmusban.

De Balzac kompozíciója itt sem elvont módon tárgyilagos. Ez a regény nem egy „téma" regénye, nem a társadalom egy „szakaszának" regénye, a későbbi írók modorában. Pedig Balzac a legkiszámítottabb cselekményszövéssel vonultatja fel az irodalom kapitalizálódásának valamennyi mozzanatát, s a kapitalizmusnak *csak* ezeket a mozzanatait engedi a színen megjelenni. De ez az „általános társadalmi" elem Balzacnál sohasem lép közvetlenül az előtérbe. Alakjai sohasem puszta „figurák", akik az ábrázolandó társadalmi válság egyes oldalait kifejezik. A társadalmi komponensek összessége egyenetlenül, bonyolultan, zavarosan, ellentmondásosan fejeződik ki a személyes szenvedélyek és véletlen események szövevényében. Az egyes ember és az egyes szituáció jellemzése mindig a társadalmilag döntő erők összességéből

ered, de sohasem egyszerűen és közvetlenül. Ezért ez a mélyen *általános* regény egyszersmind egy egészen sajátos és különleges ember regénye is. Lucien de Rubempré látszólag tökéletesen önállóan cselekszik azoknak a külső és belső hatalmaknak ellenében, amelyek felemelkedését elodázzák, amelyek – véletlen személyes körülmények vagy szenvedélyek alakjában – pályáját előmozdítják vagy akadályozzák, amelyek azonban különösképpen mindig megújult formában hajtanak ki ugyanannak a társadalmi létnek a talajából, amely Lucien törekvéseit is meghatározza.

Ez a sokrétű egység Balzac költői nagyságának sajátos vonása. Egyszersmind annak költői kifejezése, mennyire nagyszabású és helyes a társadalom mozgásáról vallott felfogása. Balzacnál, ellentétben sok más nagy regényíróval, nem működik semmiféle „gépezet" (gondoljunk a toronyra a *Wilhelm Meister tanulóévei*ben). Mert a balzaci cselekmény „gépezetének" minden „fogaskereke" egy-egy teljes, lekerekített sorsú, eleven ember, sajátságos egyéni érdekekkel, szenvedélyekkel, tragikus és komikus vonásokkal. Ennek, a létben és tudatban gyökeredző összkomplexumnak *egy* eleme kapcsolja össze az alakot a regény adott cselekmény komplexumával, de ez a kapcsolat kizárólag saját élettendenciáiból nő ki. Mivel ez az összefüggés szervesen sarjad az alak érdekeiből, szenvedélyeiből, ezért eleven és szükséges. De az alak saját, széles értelemben vett belső szükségszerűsége adja meg élettelíségét, bővérűségét, ezért nem gépies, s nem pusztán a cselekmény alkatrésze. Ez a balzaci koncepció egyszersmind azt eredményezi, hogy az effajta figurák *kimagasodnak* a cselekményből. Bármily szélesek és tágak Balzac cselekményei, bennük az alakok, és pedig roppant sokoldalúan élő alakok olyan tömege mozog, hogy ebben a cselekményben mindig csak csekély számú figura élheti ki magát végig.

A balzaci kompozíciónak ez a látszólagos hiánya, amelyből a balzaci regény életbősége fakad, kikényszeríti a *ciklus* formáját. Azok a jelentékeny és tipikus alakok, akik egy-egy regényben lényüknek csak egyes oldalait fejthetik ki, azokat is csak epizodikusan, minthogy kiemelkednek a regényből, olyan keretet követelnek, ahol a cselekmény és téma megfelelő megválasztásával lehetőségeiket és tulajdonságaikat teljesen kibontakoztathatják, a középpontba kerülhetnek. (Ilyenek ebben a regényben: Blondet, Rastignac, Nathan, Michel Chréstien stb.) Tehát a ciklikus összefüggést Balzacnál a jellemábrázolás szükségszerűsége hozza létre, s ezért sohasem szárazan pedáns, mint rendszerint más, akár jelentékeny írók ciklusa. Mert a ciklus egyes részeit Balzacnál nem emberi szempontból külsőleges jegyek határozzák meg, tehát sem tiszta „időkivágások", sem pusztán tárgyi elhatárolások.

Az *általános* tehát Balzacnál mindig konkrét, reális, életszerű. Elsősorban

azon alapszik, hogy Balzac egyes alakjainak *tipikus* vonásait igen mélyen ragadja meg. Olyan mélyen, hogy egyrészt az *egyéni* nem halványul el benne, hanem ellenkezőleg, hangsúlyozottabbá és konkrétabbá válik, másrészt az egyes alak összefüggése a társadalmi környezettel, melynek terméke, amelyben és amely ellen cselekszik, igen bonyolult formában, mégis áttekinthetően jelentkezik. Egy egész, kereken zárt jellem cselekszik egy konkrét, sokrétű társadalmi valóságban: mindig a társadalmi fejlődés *egésze* függ össze a jellem *egészével*. Balzac fantáziájának zsenialitása éppen abban nyilatkozik meg, hogy úgy választja ki és mozgatja figuráit, hogy közülük mindig az áll a cselekmény központjában, amelyiknek éppen a legegyénibb tulajdonságai a legalkalmasabbak arra, hogy a társadalmi folyamat leglényegesebb oldalát a lehető legtöbb rétűen s az összfolyamattal átlátszó összefüggésben világítsák meg. A ciklus egyes részei tehát mint végsőkig egyéni sorsok történetei válnak önállóvá és elevenné. De ebből az *egyéniből* mindig a társadalmilag *tipikus*, a társadalmilag *általános* fénye sugárzik, s az egyénitől csak utólagos elemzéssel választható el. A műben magában elválaszthatatlanul összevegyültek, mint a tűz a hővel, melyet kisugároz. Így olvad össze ebben a regényben Lucien jelleme az irodalom kapitalizálódásának folyamatával.

Ez a kompozíciós módszer a jellemzés és a cselekményvitel rendkívül széles megalapozását feltételezi. A széles alap azért is szükséges, hogy személyek és események összeszövődésének véletlenszerűségét, amelyet Balzac, mint minden igazán nagy epikus, szuverén szabadsággal vesz igénybe, véletlen jellegétől megfossza, a véletlent szükségszerűvé tegye. Csak az összefüggések teljes gazdagsága teremt elégséges mozgásteret arra, hogy a véletlen termékenyen hathasson a költészetre, s ne legyen többé puszta véletlen. „Párizsban csak azok számíthatnak a véletlenre, akik igen sok emberrel érintkeznek: mennél több az összeköttetésed, annál több a kilátásod a sikerre; a véletlen is az erősebb zászlóaljak oldalán áll." A véletlen költői megszüntetésének balzaci módja tehát még „ódivatú", s elvileg különbözik az újabb írók módszertanától. Dos Passos *Manhattan Transfer*jéhez írott előszavában Sinclair Lewis megbírálja a cselekményfelépítés „régi" módját. Többnyire Dickensről beszél, de kritikájának tendenciája Balzac ellen is irányul. Sinclair Lewis ezt írja: „És a klasszikus metódus – ó igen, azt nagyon fáradtságosan hozták létre. Szerencsétlen véletlen folytán Mr. Jonesnak ugyanabba a postakocsiba kellett beszállnia, mint Mr. Smithnek, s csak ezen az alapon történhetett meg az a szerfölött kínos és nagyon szórakoztató valami, ami történt. A *Manhattan Transfer*ben a személyek vagy nem is keresztezik egymás útját, vagy a találkozás a világ legtermészetesebb módján történik."

E modern koncepció mögött az okság és a véletlenszerűség dialektika-

ellenes felfogása lappang (a legtöbb írónál, persze öntudatlanul). A véletlent ellentétbe állítják az oksági összefüggéssel, s azt hiszik, hogy a véletlen megszűnt véletlen lenni, ha *közvetlen* indítékait okszerűen feltárták. De ezzel a művészi motiválás szempontjából semmi sem történt, vagy csak igen kevés. Hiába vetítünk bele egy tetszés szerinti tragikus bonyodalomba egy okszerűen mégoly alaposan megindokolt véletlent. Csak groteszkül hatna ott, és nincs az oksági megindoklásnak az a lánca, amely egy effajta véletlent szükségszerűvé tehetne. A legjobb és legalaposabb talajleírás sem tenné megokolttá, hogy Akhilleusz, mikor Hektort üldözi, kitörje a lábát; a legragyogóbb orvosi ábrázolás sem engedné meg, hogy Antonius nagy fórumi beszéde előtt torokgyulladás következtében berekedjen. Ellenben Rómeó és Júlia katasztrófájában a durván ácsolt, alig megokolt véletlenek nem hatnak véletlen gyanánt.

Miért?

Természetesen azért, mert a szükségszerűség, mely ezt a véletlent megszünteti, okozati sorok egész rendszerének bonyodalmaiból és összefonódásából áll, mert csak egy egész *fejlődési irány* szükségszerűsége teremti meg a *költői* szükségszerűséget. Rómeó és Júlia szerelmének tragikusan *kell* végződnie, és csak ez a *szükségszerűség* szünteti meg a cselekményfejlődés egyes szakaszainak, kiváltó *alkalmainak* véletlen jellegét. Hogy az egyes *alkalmak* – elszigetelten – meg vannak-e okolva és mennyire vannak megokolva, az másodrangú kérdés. Az egyik alkalom nem véletlenebb, mint a másik, s a költőnek joga van az egyenlőképpen véletlenszerű alkalmak közül a legköltőibbet kiválasztani.

S Balzac a legszuverénebbül él is ezzel a szabadsággal, éppoly szuverénül, mint Shakespeare.

A szükségszerűség költői megformálása Balzacnál azon alapul, hogy Balzac szélesen és mélyen fogja fel és ábrázolja azt a fejlődési irányt, melynek az éppen feldolgozott téma konkrét megtestesülése. Jellemeinek mély és széles felfogása révén, társadalomrajzának mélysége és szélessége következtében, azáltal, hogy alakjait finoman és sokrétűen kapcsolja össze cselekvésük társadalmi alapjával és környezetével, Balzac megteremti azt a tágas teret, amelyen belül száz meg száz véletlen keresztezheti egymást, s összhatásuk mégis mély szükségszerűséget eredményez.

A valóságos szükségszerűség tehát ebben a regényben az, hogy Luciennek Párizsban tönkre kell mennie. Életgörbéjén a fellendülés és a hanyatlás minden lépése, minden mozzanata egyre mélyebb társadalmi és lélektani összetevőit teremti meg ennek a szükségszerű összefüggésnek. A balzaci regény alaprajza szerint *minden* véletlen ehhez a célhoz vezet, s minden *egyes* jelen-

ség, mely ezt a szükségszerűséget előbbre viszi, magában véve: véletlen. A legmélyebb társadalmi szükségszerűség Balzacnál mindig a cselekmény révén nyomul az előtérbe, többnyire azáltal, hogy az eredményeket energikusan a katasztrófa irányában koncentrálja, tömöríti össze. Azok a széles és körülményes leírások, melyek Balzacnál néha egész értekezéssé dagadnak egy városról vagy lakásberendezésről, vagy vendéglőről, sohasem puszta leírások. Leírásaiban Balzac azt a színpadot jelöli meg, amelyen utóbb a katasztrófa lejátszódhat. Ez a katasztrófa többnyire „hirtelen" megy végbe, de váratlansága csak látszat. Mert a katasztrófa közepette roppant élesen domborodnak ki egyes vonások, melyeket már korábban volt alkalmunk megfigyelni, amikor még kevésbé intenzíven jelentkeztek.

Balzacra nagyon jellemző, hogy ebben a regényében két nagy fordulat játszódik le néhány nap, sőt valósággal néhány óra alatt. Néhány nap elegendő ahhoz, hogy Lucien de Rubempré és Louise de Bargeton kölcsönösen felismerjék egymásban a vidékit, s ezért elforduljanak egymástól. A katasztrófa egy közös színházi est alkalmával játszódik le. Még inkább „katasztrófa jellegűen" hirtelen Lucien újságírói karrierje. Egy kétségbeesett délutánon felolvassa költeményeit a zsurnaliszta Lousteau-nak, az elviszi a kiadóhoz a szerkesztőségbe, a színházba. Lucien megírja első színházi kritikáját, és másnap *mint híres* újságíró ébred fel. Az *ilyen katasztrófák igazsága* társadalmi-tartalmi: azoknak a társadalmi kategóriáknak az igazságában rejlik, melyek végeredményben ezeket a fordulatokat szükségszerűekké teszik. S a katasztrófa formája a lényeges alkotóelemek koncentrált hatóerejét teremti meg, s nem tűri a lényegtelen részletek felburjánzását.

A *lényeges* és *lényegtelen* problémája: a *véletlen* írói problémájának másik oldala. Irodalmilag minden ember minden tulajdonsága véletlen, minden tárgy csak kellék, melyben a döntő összefüggés nem költői módon, nem cselekményszerűen jut kifejezésre. Ezért nem áll ellentétben a balzaci regények széles megalapozása cselekményük robbanékonyságával, katasztrófáról katasztrófára ugráló jellegével. Ellenkezőleg. A balzaci cselekmények valósággal föltételezik ezt a széles alapozást, mert összeszövődésük és feszültségük, mely az egyes alakokban új meg új vonásokat fed fel, sohasem teremt valami radikálisan újat, hanem csak cselekményben nyilatkoztatja meg azt, ami a széles alapban már eleve benne volt. Ezért – költőileg – a balzaci alakoknak soha sincsenek véletlen vonásaik, mert nincs egyetlen olyan, akár külsődleges tulajdonságuk sem, melynek a cselekmény valamely pontján ne lenne döntő jelentősége. Éppen ezért a balzaci leírások végeredménye soha sem valamiféle „miliő", a későbbi pozitivista szociológia értelmében, éppen azért a nagyon részletes lakásleírások stb. sem puszta kellékek.

Gondoljunk csak arra, milyen szerepet játszik az első párizsi katasztrófában Lucien négy rend ruhája. Kettőt Angouleme-ből hozott magával, s már a jobbikról is kiderül az első párizsi séta alkalmából, hogy teljesen használhatatlan. Első párizsi ruhája hiányos és átlyuggatott páncél ebben az első csatában, amelyet Marquise d'Espard páholyában kell a párizsi társasággal megvívnia. A második párizsi ruha már túl későn készül el erre a cselekményszakaszra, s az aszketikus költői periódus idején a szekrénybe vándorol, hogy aztán, az újságírói fordulat alkalmából, rövid időre újra előkerüljön. S ugyanilyen cselekvően drámai, lényeges belső összefüggéseket tartalmazó szerepet játszanak a többi tárgyak is, amelyeket Balzac „leír".

Balzac cselekményeit szélesebben alapozza meg, mint bármelyik író előtte vagy utána, de nála minden a cselekménybe torkollik. A sokrétűen meghatározott *egész* minden oldalú hatása teljesen megfelel az objektív valóság struktúrájának, melynek gazdagságát – mindig túlságosan elvont, mindig túlságosan merev és egyenes vonalú, túlságosan egyoldalú gondolatainkkal – sohasem tudjuk adekvát módon tükrözni és felfogni.

A balzaci sokrétűség sokkal közelebb jut ehhez a valósághoz, mint bármely más ábrázolási mód.

De minél közelebb van a balzaci módszer az objektív valósághoz, annál távolabb kerül az objektív valóság megszokott, köznapi, átlagos *közvetlen tükrözésétől.* A balzaci módszer e közvetlenség szűk, szokványos, rutinos korlátait eltörli, s mert ezzel kikezdi a megszokott szemléletmód kényelmességét, azért sokan „túlzottnak", „túlzsúfoltnak" érzik. Éppen a balzaci realizmus nagysága mond a legélesebben ellent egy olyan kor gondolkodásmódjának és élménylátásának, amely mindjobban lemond az objektív valóság felismeréséről, s vagy a közvetlen élményben vagy az élmény mítosszá dagasztásában látja azt, amit a valóságból megragadhatunk.

Balzac persze nemcsak a valóság tükrözésének szélességében, sűrűségében, sokrétűségében megy túl a közvetlenségen. Kifejezési módja sem marad az átlagos valóság korlátján belül. D'Arthez (Balzac) azt mondja ebben a regényben:

„És mi a művészet? Nem egyéb koncentrált természetnél." De ez a koncentráció sohasem formális. Ellenkezőleg: egy adott szituáció társadalmi és emberi lényegének legfőbb tartalmi felfokozása.

Balzac egyike a világ legszellemesebb íróinak. De szelleme nem korlátozódik találóan ötletes összefoglalásokra, hanem abban nyilatkozik meg, hogy nála a *lényeges* önnön ellentétességének legfelsőbb feszültségében frappánsan a színre lép. Luciennek, karrierje kezdetén, cikkeket kell írnia Nathan regénye ellen, melyet nagyra tart. Néhány napra rá egy második cikkében a sajtó

első cikkével kell polemizálnia. Lucien, a kezdő újságíró, eleinte tanácstalanul áll a probléma előtt. Először Lousteau világosítja fel, másodszor Blondet. Mindkét esetben pompás, irodalomtörténetileg és esztétikailag ragyogóan megokolt értekezést nyújt Balzac. Lucien meg van döbbenve Lousteau előadásától. »De amit te most mondasz – kiáltott fel –, az teljesen helyes és ésszerű«. »Le tudnád különben rántani Nathan könyvét?« – kérdezte Lousteau". Balzac után is sok író ábrázolta a zsurnalizmus elvtelenségét, leírta, hogyan jönnek létre cikkek, megírójuk meggyőződése ellenére, de csak Balzac ás ilyen mélyre, egészen az újságírói szofizma leggyökeréig: az újságíró játékosan, minden meggyőződésétől érintetlenül a kérdés leglényegesebb *pro* és *kontráját* vonultatja fel; de ezt csak azáltal teheti meg, hogy művészileg bemutatja a kapitalizmus által korrumpált írók nagy tehetségét, valamint azt is, hogy ezek miként csinálnak virtuóz ipari vállalkozást abból a szofisztikus képességükből, hogy minden *prot* és minden *kontrát* ki tudnak fejezni.

A kifejezés magas nívója révén a balzaci szellemi börze a polgári osztály szellemiségének mély értelmű tragikomédiájává válik. Míg a későbbi realista írók a polgári szellem már bevégzett kapitalizálódását írják le, addig Balzac az eredeti felhalmozást visszataszító mivoltának komor pompájában ábrázolja. Balzac regényében még nem rutinos evidencia, hogy a szellem áruvá vált, az intellektuális világ még nem unalmas gépi termék. A szellem áruvá válása szemünk láttára megy végbe, mint új, drámai feszültséggel teli esemény. Lousteau vagy Blondet tegnap még *azok* voltak, *amivé* Lucien a regény folyamán válik: írók, akik kénytelenek belemenni abba, hogy művészetük és meggyőződésük áruvá váljék. A forradalom utáni értelmiség legjobb része viszi itt – a szemünk láttára – érzései és gondolatai legjavát a piacra, azoknak a gondolatoknak és érzéseknek legszebb késői hajtásait, melyeket a polgári értelmiség a reneszánsz óta magából kitermelt. S ez igazi, bár késői virágbaborulás, nem epigonszerű. A balzaci alakok szelleme fürge és mégis alapos, messze van minden vidékies bornirtságtól, dialektikus képességeik olyan fokot értek el, amilyenre még a felvilágosodás idején nem nyílott lehetőség, még ha ez a dialektika minduntalan átcsap is a lét ellentmondásaival való szofisztikus játszadozásba. S éppen mivel ebben a regényben a legszebb szellemi virág is a korrupció lápjából hajtott, az előttünk lejátszódó tragikomédia olyan mélységű, aminőt többé nem találunk a polgári irodalom történetében.

Balzac tehát éppen realizmusának mélysége révén kerül olyan távol az átlagos valóság fényképmásolatától. Mert a tartalmi koncentráció, minden romantikus járulék nélkül is, komor és borzalmas fantasztikumot ad az egész képnek. Legjelentékenyebb és legsikerültebb műveiben Balzac csak ilyen értelemben veszi át a romantika ösztönzéseit, és sosem válik romantikussá.

Balzac fantasztikuma csak a társadalmi valóság szükségszerűségeinek radikális végiggondolása, túl a köznapi korlátokon, sőt túl a megvalósulás lehetőségein is. Példa erre a Melmoth-novella, amelyben Balzac a lelkiüdvösséget börzei árunak teszi meg, melynek árfolyama, a túlságos kínálat következtében gyorsan zuhanni kezd.

Vautrin alakja a balzaci fantasztikum koncentrációja. Nyilván nem véletlen, hogy ez a „börtön-Cromwell" Balzacnak éppen azokban a regényeiben lép föl, melyekben a forradalom utáni fiatal generáció végrehajtja a fordulatot az eszménytől a valósághoz. Vautrin ott van abban a kis penzióban, amelyben Rastignac ideológiai válságát átéli, s fölmerül az *Elveszett illúziók* végén is, amikor Lucien – reményeitől megcsalatva – anyagi és szellemi csődben, öngyilkos akar lenni. Vautrin éppolyan indokolt-indokolatlan hirtelenséggel lép fel, mint Mefisztó Goethe *Faust*jában vagy Lucifer Byron *Kain*jában. S Vautrin funkciója Balzac *Emberi komédiá*jában valóban ugyanaz, ami Mefisztóé és Luciferé Goethe és Byron misztériumaiban. De az idők változása nemcsak emberfeletti nagyságától és glóriájától fosztotta meg s józanította földivé az ördögöt, a tagadás szellemét, hanem megváltoztatta a „csábítást" és a csábítás módszereit is. Goethe szemében – öreg kora nyúljon bár a forradalom utáni időkbe, s ábrázolja a kor legnagyobb problémáit mégoly mélyen is – a világ nagy átalakulása a reneszánsz óta még mindig pozitív értékű, és Mefisztó „annak az erőnek egy része, mely mindig a Rosszat akarja, de mindig a Jót hozza létre". Balzacnál a Jó már csak fantasztikus álmokban él. Vautrin mefisztói kritikája csak brutális és cinikus kimondása annak, amit e világon mindenki tesz, amit tennie kell, ha nem akar elpusztulni. „Magának semmije sincs – mondja Vautrin Luciennek. – Maga a Medicik, Richelieu-k, Napóleonok karrierjének kezdő szakaszában van, akik mind hálátlansággal, árulással s a legdrámaibb önellentmondásokkal fizettek jövőjükért. Aki mindent akar, annak mindent mernie kell. Gondoljuk csak meg: amikor leül a játékasztal mellé, vitázik Ön a játékszabályok felől? A szabályok adva vannak, Ön elfogadja őket." Ennek a társadalomfelfogásnak nemcsak a tartalma cinikus. Ilyen tartalmakat már Balzac előtt is kimondtak. De Vautrin csábításának az a lényege, hogy ezt a bölcsességet, mely minden okos ember birtoka, illúzió nélkül, szellemi dekoráció nélkül, meztelen nyerseségében mondja ki. A „csábítás" abban rejlik, hogy Vautrin bölcsessége azonos a balzaci világ legtisztább és legszentebb alakjainak bölcsességével.

Íme egy példa.

Abban a híres levélben, amit a „szent" Madame de Mortsauf ír Felix de Vandenesse-nek, ezt mondja a társadalomról:

„Az én számomra a társadalom léte nem kérdéses. Mihelyt Ön, ahelyett,

hogy kívül élne rajta, adottnak veszi azt, azonnal helyeselnie kell alapelveit. Holnap már úgyszólván szerződést kell kötnie vele."

Ez meglehetősen elmosódottan és poetikusan van kifejezve. De e szavak meztelen értelme ugyanaz, mint amit Vautrin mond Luciennek. Rastignac is csodálkozva látja, hogy Vautrin cinikus bölcsessége tartalmilag azonos Beauséant grófnő vakítóan szellemes aforizmáival. Ez a mély egység a kapitalista valóság lényegének megítélésében, ez az egység az arisztokrata értelmiség színe-virága és a szökött fegyenc között: ez pótolja a mefisztói fellépés színpadiasan misztikus kellékeit. A börtön és a rendőrspiclik zsargonjában nem hiába *Trompe la Mort* (Csald meg a halált) Vautrin neve. Vautrin valóban az illúziók több száz éves dicsőséges fejlődésének Golgotáján áll, a balzaci keserű bölcsesség ördögi vigyorával: az emberek vagy szamarak, vagy gazemberek.

De ez a sötét kép mégsem jelent pesszimizmust, a szó későbbi, 19. századi értelmében. A polgári osztály ezen fejlődési szakaszának nagy költői és gondolkodói merész kritikával utasítják vissza a kapitalista haladás minden apológiáját, visszautasítanak minden ellentmondás mentes, lapos *evolúciós* haladás-mitológiát. Éppen e mélységük és sokoldalúságuk következtében kerülnek ellentmondásos helyzetbe: a kapitalista fejlődés ellentmondásainak kritikus, büszke elismerése, eszmei-költői befogadása náluk szükségképpen párosul tarthatatlan illúziókkal. Ebben a regényben a D'Arthez köre a költői megnyilatkozása ezeknek az illúzióknak, ahogyan a *Rameau unokaöccsé*ben maga Diderot, akivel Rameau unokaöccse beszélget, az illúziók megtestesítője. Mindegyik esetben a gyalázatos valósággal költőileg egy másik, jobb fajta lét van szembehelyezve. E költői érvelés gyengeségére már Hegel nyomatékosan rámutatott Diderot remekművének elemzésekor. „És a fonák cselekvés általános valósága szemben áll az egész valóságos világgal, és minden példája csupán valami elszigetelt egyes, egy külön faj, a nemes és a jó lét pedig csupán egy anekdotának mutatkozik, mindegy, hogy igaz vagy kitalált anekdotának; s ennél keserűbbet nem is mondhatunk a műről." És Hegel már Diderot-nál világosan látja, hogy a világtörténeti fejlődés hangja a negatívban, a gonoszban, a fonákban nyilatkozik meg, s nem a jó elszigetelt ábrázolásában. Hegel szerint a fonák tudat látja az összefüggést, vagy legalább az összefüggés ellentmondásos voltát, míg ellenben az illuzórikus Jónak az egészből kiragadott és tőle elszigeltelt részletekkel kell beérnie. „A szellem önmagáról és önmaga felett tartott beszédének tartalma tehát valamennyi fogalom és valóság kifordítása, önmagának és másoknak általános becsapása, és éppen ezért a szemérmetlenség, mely ezt a csalást kimondja, a legnagyobb igazság."

De persze, minden illúzió ellenére sem szabad a Rameau-dialógus Diderot-ját vagy a regény D'Arthez-Balzacját a költőileg ábrázolt negatív világgal mereven szembeállítani. Az alapellentmondás éppen abban rejlik, hogy Balzac összes illúzióival együtt mégis az *Elveszett illúziók*at ábrázolta. Diderot és Balzac tudata tehát átfogja a pozitívat is, a negatívat is az általuk ábrázolt világban, az illúziókat éppúgy, mint azt a folyamatot, melynek során a kapitalista világ az illúziókat szétzúzza. Ezzel a költői alkotás kimondja, mi a kapitalista világ, s ezzel a költők nemcsak azon illúziók fölé emelkednek, amelyeket saját költői szócsöveik képviselnek a művekben, hanem egyszersmind a kapitalizmus igazi képviselőinek szofisztikus cinizmusa fölé is. A fennálló valóság igazi mivoltának felismerésében ez a legfelső fok, amelyre a polgári gondolkodó vagy költő felverekedheti magát, amíg a társadalmi fejlődés lehetővé nem teszi, hogy a polgári osztály talaját elhagyja. Természetes, hogy még ebben a szókimondásban is feloldhatatlanul benne lappang egy adag idealista illúzió. Hegelnél ez az illúzió Diderot-elemzése végén abban a jellemző formában jelentkezik, hogy az ellentmondások világos felismerése szerinte már annyit jelent, hogy a szellem valóságosan meg is haladta az ellentmondásokat: „A tudat önmagával tisztában lévő és saját helyzetét kimondó meghasonlása gúnykacaj a lét fölött és az egész zavarodottsága fölött csakúgy, mint önmaga fölött; s egyszersmind ennek a zűrzavarnak olyan kicsengése, amely még érzékeli önmagát." Nyilvánvaló és tipikus idealista illúzió ugyanis abban hinni, hogy a valóság ellentmondásait gondolati leküzdés útján *valóban* leküzdöttük; mi több, még a valóságosan le nem küzdött ellentmondások teljes gondolati leküzdése is illuzórikusnak bizonyul.

Az effajta illúziók, amelyek persze konkréten kifejtett és rendszerezett formában majdnem mindig többé-kevésbé reakciós tartalmúak, nem csupán azért merülnek fel az íróknál társadalmi szükségszerűséggel, hogy „megalapozzák" társadalmilag ugyancsak szükségszerű és haladó pozitív viszonyukat a fejlődés *egészével* szemben (miközben koruk minden szennyes vonását, egész elvetemültségét kíméletlenül leleplezik). Ezen túlmenően még azt a helyes és haladó szellemű hitet is magukban rejtik, hogy az emberi fejlődés a maga egészében nem lehet értelmetlen, hogy az emberi haladás hősi erőfeszítései a reneszánsztól a felvilágosodásig és a francia forradalomig nem ültetheti a Nucingen-okat és társaikat végképp a győzelmi emelvényre. Már Engels helyesen kiemelte: az a tény, hogy Balzac éppen kora társadalmának halálos ellenségeit, a Saint Méry-kolostor barikádjainak köztársasági hőseit ábrázolja olyan „leplezetlen elragadtatással", önmagában is mutatja, hogy élt benne az emberiség további fejlődésének lehetőségébe vetett hit, vagy annak legalább a magva – az ábrázolt világból áradó minden pesszimizmus, a saját

társadalmi helyzetéből kikerülhetetlenül sarjadó valamennyi illúzió ellenére. Ezek az illúziók csupán hamis érvekkel igazolják a nagy emberi szabadságharc folytathatóságának vitathatatlan jogosultságát. Balzac kétségbeesett, végsőkig hatoló igazmondása tehát a humanizmus egyik fontos és tragikus fejlődési foka. Az átmeneti kor derengő fényei közepette, amikor már a polgári forradalmi humanizmus napja lealkonyult, és az útjára emelkedő proletár humanizmus fénye még nem világított, a kapitalizmus kritikájának ez a típusa a legbiztosabb útnak bizonyult arra, hogy megőrizzék a nagy polgári humanista örökséget, hogy legmaradandóbb részét átmentsék az újabb emberi fejlődés számára.

Balzac az *Elveszett illúziók*ban megteremtette a kiábrándulási regény új típusát, de műve messze túlnő azokon a formákon, amelyeket ez a regénytípus a 19. században kialakított. A különbség, mely megmutatja, mily egyedül áll Balzac egész életműve s ez a regény is a világirodalomban, történeti jellegű. Balzac a kapitalizmus eredeti felhalmozását mutatja be a szellem területén, utódai, még a legnagyobbak is, mind már befejezett tényekkel állnak szemben: azzal a ténnyel, hogy minden emberi értéket alávetettek a kapitalista áruviszonyoknak. Balzacnál a keletkezés mozgalmas tragédiáját látjuk, utódainál a befejezettség holt tényét, lírai és ironikus gyászt a megdermedt eredmény fölött. Balzac nagyszabású harcot ábrázol az ember kapitalista lealacsonyítása ellen, utódai a már lealacsonyodott kapitalista világot rajzolják. A romantika, melyet Balzac legyőzött, mely nála csak egyik – megszüntetett és továbbfejlesztett – mozzanata az össz-szemléletnek, Balzac utódainál megmarad, és lírailag és ironikusan átcsap a realizmusba, elburjánzik fölötte, a fejlődés nagy mozgatóerőit elfedi, és csak elégikus vagy ironikus hangulatokat és benyomásokat teremt a tárgy mozgó objektivitása helyett. A harcos összefüggés az emberiség nagy szabadságharcával a kapitalista rabszolgaság feletti gyásszá erőtlenül, a lesüllyedés elleni harcos harag tehetetlenül fölényeskedő, félrehúzódó iróniának ad helyet. Így Balzac nemcsak megteremtette a kiábrándulási regény típusát, hanem e regénytípus legfelsőbb lehetőségeit is kimerítette. Utódai, akik „továbbfejlesztették" ezt a műfajt, ha még oly nagy költők voltak is, hanyatló vonalon mozogtak. Hanyatlásuk persze társadalmilag és történetileg szükségszerű volt.

*1935*

# Balzac és Stendhal vitája

A dicsősége tetőfokán álló Balzac 1840. szeptember 25-én lelkes és rendkívül mélyenszántó bírálatot bocsát közre az akkor még ismeretlen Stendhal *Pármai kolostor*áról. Október végén Stendhal hosszú, részletes levélben válaszol a kritikára. Ebben megjelöli azokat a pontokat, amelyekre vonatkozóan elfogadja Balzac kritikáját, és azokat, amelyekben Balzackal szemben megvédi a saját alkotói módszerét. Ez a találkozás, amely a 19. század első felének két legnagyobb íróját az irodalomelmélet terén összehozza, rendkívüli jelentőségű, noha – amint azt később megmutatjuk –, Stendhal levele valamivel tartózkodóbb; ellenvetéseit nem mondja ki olyan nyíltan, mint ahogy azt Balzac vele szemben teszi. Ennek ellenére világos képet kapunk arról, hogy a két nagy író lényegében megegyezik a nagy realizmus központi problémáinak megítélésében, és egyben megmutatkoznak az eltérő utak is, amelyen egyik is, másik is a nagy realizmust kereste.

Balzac bírálata mintája a nagy műalkotások konkrét elemzésének. Az egész kritikai irodalomban alig van példa arra, hogy egy műalkotás leglényegesebb szépségeit ilyen részletező szeretettel, ilyen gyengéd érzékenységgel és párhuzamos zsenialitással tárják fel. A nagy, a gondolkodó, a mesterségét ismerő művész kritikájának mintaképe ez. És a bírálat jelentőségét mit sem csökkenti, ha – mint okfejtéseink során megmutatjuk – Balzac e csodálatra méltó adomány ellenére, amellyel megkísérli, hogy Stendhal szándékait megértse és az olvasónak közvetítse, mégis Stendhal legmélyebb szándékaival szemben vak marad; saját alkotói módszerét próbálja írótársára kényszeríteni.

Ezek a korlátok azonban nem Balzac személyes korlátai. Nagy művészek bírálatai a maguk és a mások műveiről éppen azért olyan tanulságosak, mert a lényegükhöz tartozik ez a szükségszerű és termékeny egyoldalúság. Mi azonban csak akkor tanulhatunk valóban bírálataikból, ha nem valami elvont kánont látunk bennük, hanem a rájuk jellemző jellegzetes látásmódot napfényre hozzuk. Mert egy olyan nagy művész egyoldalúsága, mint Balzacé

– mint mondottuk – szükségszerű és termékeny; éppen ebben az egyoldalúságban gyökeredzik ez a képessége, hogy az életet a maga teljességében állítsa elénk.

Az a tény, hogy itt most az egyetlen egyenrangú írókortársával kell számot vetnie, Balzacot mindjárt bírálata elején arra kényszeríti, hogy saját szerepét az irodalomtörténetben, a regény stílusfejlődésében pontosabban határozza meg, mint ahogyan azt máskor szokta. Az *Emberi komédia* bevezetőjében ugyanis Balzac saját helyét lényegileg csak Walter Scottal szemben jelöli ki, csak azokra a vonásokra mutat rá, amelyekkel Scott életművét folytatja, valamint azokra, amelyekkel túlmegy ezen a fokon. Bírálatában igen mélyrehatóan elemzi kora regényeinek stílusirányait. Az értelmes olvasó számára semmit sem változtat e stíluselemzés konkrét mélységén az, hogy Balzac terminológiája meglehetősen pontatlan, sőt helyenként félrevezető.

Az elemzés lényeges tartalmát abban foglalhatnók össze, hogy Balzac a regény három nagy stiláris irányát különbözteti meg. Ezek az irányok a következők: az „eszmék irodalma"; ezek nagyjában a francia felvilágosodás irodalmát érti. A régiek közül Voltaire és Le Sage, az újak közül Stendhal és Mérimée a legnagyobb képviselői szemében ennek az iránynak. Másodszor: a „képek (images) irodalma". Ezek főleg a romantikusok, Chateaubriand, Victor Hugo és mások. A harmadik irány – és ehhez sorolja magát is – mindkét irány szintézisére törekszik. Ezt Balzac elég szerencsétlenül „irodalmi eklekticizmusnak" nevezi. (Ennek a szerencsétlen kifejezésnek a forrása, valószínűleg, kora idealista filozófusainak, például Royer Collard-nak túlbecsülése. Ehhez az irányhoz Balzac Walter Scottot, Madame de Stäelt, Coopert és George Sandot számítja. A névsorból pontosan kitűnik, milyen magányosnak érezte magát Balzac a saját korában. Nyilatkozatai az itt felsorolt írókról, például rendkívül érdekes kritikája Cooperről, amelyet a *Revue Parisienne*-ben közölt, azt mutatják, hogy Balzac egyetértése az alkotás módszereinek mélyebb kérdéseiben nem túlságosan mélyreható. Most azonban, amikor alkotói módszerét mint nagy történelmi irányzatot, az egyetlen egyenrangú író előtt meg akarta védeni, kényszerítve érezte magát, hogy az elődök sorára és az azonos célokra törő írótársakra hivatkozzék.)

Balzac saját irányzatának lényegét a legélesebben az „eszmék irodalmá"-nak sajátosságaival szemben dolgozza ki. Érthető ez, mert csak így emelheti ki nyomatékosan ellentétességét Stendhallal. Azt mondja: „Nem hiszem, hogy a modern társadalom ábrázolása a 17. és 18. századi irodalom szigorú módszereinek alkalmazásával lehetséges lenne. A kép, a festés, a leírás, a párbeszéd drámai elemcinek alkalmazását a modern irodalomban elkerülhetetlennek tartom. Valljuk be őszintén, a *Gil Blas* formai szempontból fárasztó:

az események és a gondolatok halmozásában van valami terméketlen". S ha ezt követően Stendhal regényét mint az „eszmék irodalmá"-nak mesterművét emeli ki, egyben azt is aláhúzza, hogy nagy kortársa tett bizonyos engedményeket a két másik iskolának. Látni fogjuk az alábbiakban: Balzac kivételes érzékenységével érti meg, hogy Stendhal a művészi részletekben sem a romantikával, sem a Balzac által képviselt iránnyal nem köt semmiféle kompromisszumot. Másrészt azonban látni fogjuk azt is, hogy a kompozíció végső kérdéseiben, azokban a kérdésekben, amelyek már szinte mind a világnézeti problémákat súrolják, Stendhalt éppen ezért a kompromisszummentességéért bírálja.

Itt az egész 19. század központi világnézeti és stíluskérdéséről van szó: a számvetésről a romantikával. Egyetlen nagy író sem térhetett ki e számvetés elől, aki a francia forradalom után lépett a porondra. Folyamata már Goethe és Schiller weimari periódusában elkezdődik, és Heine romantika-kritikájában éri el a csúcspontját. A számvetést az nehezítette meg olyan döntően, hogy a romantika semmiképp sem pusztán irodalmi irányzat. A romantikus világnézetben spontán és mély lázadás fejeződik ki a gyors ütemben kibontakozó tőkés termelési rend ellen, természetesen igen ellentmondásos formában. A szélsőséges romantikusokból éppenséggel feudális reakciósok és a vallásos szellemi elsötétülés előharcosai lettek. Az egész mozgalom hátterében azonban mégis ez a spontán, kapitalizmus elleni lázadás húzódik meg. A kor nagy írói számára, akik nem tudtak a polgári horizont fölé emelkedni, de mégis átfogó és valóságos világképre törekedtek, így aztán egészen sajátságos dilemma keletkezik. Nem válhattak romantikussá, a szó iskolás értelmében, mert akkor nem érthették és nem követhették volna haladásában a haladó időt. De nem is mellőzhették büntetlenül a kapitalizmus, a kapitalista kultúra romantikus kritikáját sem, mert így az a veszély fenyegette őket, hogy a polgári társadalom vak dicsőítőivé, a kapitalizmus apologetáivá válnak. Arra kellett tehát törekedniök, hogy a romantikát – a hegeli dialektika értelmében – leküzdjék, vagyis egyszerre harcoljanak ellene, mint szemléletük egy elemét, megőrizzék és magasabb színvonalra emeljék. (Ez általános kortendencia volt, amihez egyáltalában nem volt szükséges – Balzacnál sem – a hegeli filozófia ismerete.) És azt is hozzá kell tennünk, hogy e szintézis a korszak egyetlen nagy írójának sem sikerült maradéktalanul és ellentmondás mentesen. Sőt: legnagyobb írói erényeiket társadalmi és szellemi helyzetük objektíve megoldhatatlan, de bátran végiggondolt ellentmondásai sugallták nekik.

Balzacot is azokhoz az írókhoz sorolhatjuk, akik a romantikát magukévá teszik, és akik egyben a legszélesebben, a legtudatosabb módon törekszenek annak túlhaladására. Stendhal álláspontja ellenben eleve teljesen elutasító

a romantikával szemben. Világnézetében a felvilágosodás filozófiájának nagy és valóban tudatos követője. Ezt az ellentétet a két író alkotói módszerén észlelhetjük a legjobban. Stendhal például lebeszél egy kezdő írót a modern szerzők olvasásáról. Ha jól akar franciául írni, lehetőleg 1700 előtti műveket forgasson, tanácsolja neki; a helyes gondolkodáshoz pedig Helvetius könyvét, *A szellemről* címűt, valamint Benthamet ajánlja tanulmányozásra.

Ezzel szemben közismert az a nagyrabecsülés, mellyel Balzac kritikáiban a jelentősebb romantikusoknak, Chénier-nek és Chateaubriand-nak hódol. Látni fogjuk, hogy kettőjük döntő vitája mélyén ez az ellentmondás rejlik.

Ezt az ellentétet rögtön elöljáróban ki kellett emelnünk, mert csak ennek ismeretében mérhetjük fel Balzac méltató kritikájának rendkívüli jelentőségét. Hisz az a pátosz, az a gondolatgazdagság, az a tökéletes önzetlenség, amellyel Balzac egyetlen igazi vetélytársának irodalmi elismertetéséért harcol, nem csupán emberileg csodálatra méltó. (A polgári irodalom története a tárgyilagos elismerés nagyon kevés hasonló példáját ismeri.) Balzac kritikája, lelkesedése azért is olyan csodálatra méltó, mert egy olyan mű érvényesülését akarja kiharcolni, amely igen élesen szemben áll az ő egyéni, legmélyebb szándékaival.

Balzac újra és újra a legnagyobb elismeréssel emeli ki Stendhal regényének karcsú, egyenes vonalú, csak a leglényegesebbre törő felépítését. Bizonyos jogosultsággal drámainak nevezi ezt a felépítést, és úgy ítéli meg a drámai elem elfogadását, mint annak jelét, hogy Stendhal közeledik az ő stílusához. És e gondolat jegyében éppen azt dicséri Stendhalban, hogy nem tűzdeli tele regényét „előételekkel", betétekkel. „Nem, a személyek cselekszenek, latolgatnak, éreznek, és a dráma egyre halad előre. A költőt gondolatai teszik dramatikussá. A legkisebb virágért sem tér le útjáról, nála mindennek dithyrambikus gyorsasága van." És Balzac mindenütt a legnagyobb nyomatékkal emeli ki a stendhali szerkesztés egyenesvonalúságát, epizódmentességét, karcsúságát. Ebben a dicséretben bizonyos, mindkét nagy íróban meglevő áramlatok közössége nyilvánul meg. Ha felületesen nézzük, mintha éppen ezen a téren lenne a legnagyobb a stílusellentét Stendhal felvilágosodás kori karcsúsága és Balzac romantikusan sokszínű és szinte áttekinthetetlenül gazdag és kusza szerkesztésmódja között. Mégis, az ellentét mögött mély rokonságuk lappang: (sikerült műveiben) Balzac sem hajlik le soha, hogy az út széléről virágot tépjen; ő is a lényegeset ábrázolja, és csak a lényegeset. A különbség és az ellentét azonban abban van, mit tart Stendhal és mit Balzac lényegesnek. A lényegesről alkotott elképzelés sokkal bonyolultabb, sokkal rejtettebb, sokkal kevésbé sűrűsödik egyes nagy pillanatokba Balzacnál, mint Stendhalnál.

E szenvedélyes törekvés a lényegesre, minden kicsinyes realizmus megvetése az a híd, amely a két művészt összeköti, ha még oly nagyok is az ellentétek világnézetük és alkotói módszerük között. Ezért kénytelen Balzac a stendhali regény elemzése során a forma legmélyebb kérdéseiről beszélni, olyan kérdésekről, amelyek a legnagyobb mértékben időszerűek még ma is. Balzac mint művész, rendkívül világosan látja a megszüntethetetlen összefüggést a téma szerencsés megválasztása és a sikerült kompozíció között. Azt tartja tehát a legfontosabbnak, hogy részletesen megindokolja, milyen mély művészi érzéket árul el Stendhal azzal, hogy regényének színhelyét Itáliába, egy kis olasz udvarba helyezi. És teljes joggal emeli ki, hogy Stendhal ábrázolása messze túlnő egy kis hercegség kicsinyes udvari intrikáinak keretén. Regényében a modern abszolutizmus jellemző strukturáját mutatja meg. Azokat az örök típusokat, amelyeket a társadalmi lét kitermelt, a legjellemzőbben, emberi csúcspontjain állítja elénk. „Megírta a modern *Fejedelmet* – mondja Balzac –, azt a regényt, amelyet Machiavelli írna meg, ha a 19. századi Itáliából száműzve élt volna". Ez a könyv a szó legjobb értelmében tipikus: „Végül pedig ragyogóan megvilágítja mindazokat a szenvedéseket, amelyeket XIII. Lajos kamarillája Richelieu-nek okozott."

Balzac szerint Stendhal regénye éppen azért olyan nagyszabású módon tipikus, mert az író a cselekményt Pármába, kis érdekek és kicsinyes intrikák színhelyére helyezi. Mert – folytatja tovább Balzac –, oly nagy érdekek ábrázolása, mint amelyek XIV. Lajos, vagy Napóleon kabinetjében uralkodtak, szükségképpen annyi tárgyi magyarázatot, oly széles bonyolítást kívánnak meg, hogy mindez a cselekmény folyamatosságát roppantul megnehezítette volna. A pármai állam viszont könnyen áttekinthető, és Stendhal Pármája megmagyarázza minden abszolutista udvar jellegzetes, belső szerkezetét.

Ezzel Balzac a nagy realizmus polgári regényének igen lényeges szerkezeti összefüggését tárja fel. Az írónak, „a magánélet történetírójának" (Fielding) a társadalom rejtett hullámzását, mozgásának belső törvényeit, fejlődési arányait, láthatatlan növekedését és forradalmi háborgását kell ábrázolnia. A nagy történelmi események, a világtörténet nagy alakjai azonban csak a legritkább esetben alkalmasak arra, hogy velük a társadalmi élet fejlődésének jellegét megelevenített típusokban visszatükrözzék. Semmi esetre sem véletlen például az, hogy Balzac életművében Napóleon csak nagyon ritkán és mindig csak mint epizódalak szerepel, noha a napóleoni ideálok, a napóleoni császárság eszmei tartalma sok balzaci regény főhőse. És Balzac csak műkedvelőnek tartja azt, aki a kívülről látható csillogást, a világtörténeti események extenzív nagyságát választja témául, a különböző társadalmi mozzanatok tipikus fejlődésének intenzív gazdagsága helyett. Egyik kritikájában,

amely ugyancsak a *Revue Parisienne*-ban jelent meg és Eugène Sue-val foglalkozik, Walter Scott ábrázolói módszerét állítja szembe Sue eljárásával. Azt mondja: „A regény csak mellékesen tűri meg nagy alakok szerepeltetését. Cromwell, II. Károly, Stuart Mária, XI. Lajos, Erzsébet, Oroszlánszívű Richárd, mind nagy alakok, akiket a műfaj megteremtője csak pillanatokra bocsát a színpadra, csak akkor, amikor az elbeszélés drámai bonyodalma mintegy e nagy alakok elébe siet, sürgeti jöttüket, éppúgy, mint ahogy a szóban forgó kor emberei és tényei e pillanat felé törekedtek. Walter Scott másodrendű alakjainak gazdagsága már meghódította az olvasót. Tehát amikor a nagy történelmi személy felbukkan, addigra az olvasó már a hősök minden fontos életérdekét élményeiben felfogta. Scott sohasem választott mérhetetlen eseményeket költészete tárgyának, de midőn egy kor erkölcseit és szellemét ábrázolja, midőn a társadalmi környezetet formálja, aprólékos gondossággal bontogatja ki az okokat, ahelyett, hogy nagyszabású politikai események ritkított levegőjében mozogna."

Ebben a kérdésben Balzac szövetségesnek, egyenrangú harcostársnak tekinti Stendhalt. Olyan írónak, aki mind a kicsinyes realizmust, az aprólékos hangulatfestést, mind az élettelenül külterjes történelmi monumentalitást megveti, aki, akárcsak ő, arra törekszik, hogy a társadalmi történések valóságos okait, minden társadalmi jelenség legjellemzőbb vonásait lelkiismeretes munkával feltárja. Ezen a ponton találkozik egymással az elmúlt század két legnagyobb francia realistája; mégpedig mindazoknak a tendenciáknak az elutasításában, amelyek a realizmust a lényeges csúcsairól le akarják taszítani.

Balzac elsősorban azt csodálja Stendhal regényében, hogy rendkívüli alakok egész sorát kelti életre. A két nagy realista végső törekvései ezen a téren is találkoznak. Mindketten a társadalmi fejlődés nagy típusainak ábrázolását tekintik fő feladatuknak, de a tipikuson egészen mást értenek, mint a későbbi, az átlagos megelevenítésére törő, 48 utáni realizmus. Szerintük azok a rendkívüli emberek a tipikus alakok, akik egy bizonyos fejlődési fokot, egy meghatározott fejlődési irány, társadalmi réteg jellemvonásait egyesítik magukban. Balzac szemében Vautrin a bűnöző típusa, nem pedig holmi közönséges kispolgár, aki, mert történetesen leitta magát, véletlen mámorában agyonüt egy vagy több embert, ahogy az ilyesmi a tipikus későbbi naturalista felfogásában rendszerint ábrázolódik. És Balzac éppen azt az energiát csodálja, amellyel Stendhal mindkét pármai herceget, Mosca grófot, a minisztert, Sanseverina hercegnőt, a forradalmár Ferrante Pallát ilyen tipikus alakokká gyúrta. Különösen érdekes és mélyen jellemző Balzac tárgyilagosságára – arra, hogy mit sem törődik személyes érdemeivel, csupán a nagy realizmus fejlődésének

kérdését tartja szem előtt –, hogy milyen önzetlenül lelkesedik Ferrante Palla alakja iránt. Kiemeli, hogy régebben Michel Chréstien alakjával maga is valami hasonlóra törekedett, mint most Stendhal; nagy nyomatékkal teszi azonban hozzá, hogy a két alak megformálásában Stendhal messze túlszárnyalta őt.

Mégis, minél mélyebben hatol be Balzac a stendhali regény felépítésének problémáiba, szükségképpen annál jobban tűnik ki a különbség kettőjük kompozíciós módja között. Látjuk, milyen jól megalapozott lelkesedéssel követi lépésről lépésre Balzac, tartalmilag és formailag egyaránt a pármai udvar leírását. De éppen ez az elragadtatás indítja őt legnagyobb és legfontosabb ellenvetésére Stendhal regényével szemben. Azt mondja: ez a rész, az udvar bemutatása a tulajdonképpeni könyv. Az előzményt, Fabrizio del Dongo ifjúságának a történetét csak röviden kellett volna érinteni. A del Dongo család ábrázolása, az osztrákbarát arisztokrata család ellentéte a Napóleonért rajongó Fabrizióval és nénjével, a későbbi Sanseverina hercegnővel, Eugène Beauharnais milánói udvarának megrajzolása és a többi dolgok, véleménye szerint, nem tartoznak ebbe a regénybe. Ugyancsak nem tartozik a regénybe – így véli Balzac – a befejezés egész stendhali felépítése: a Mosca és Sanseverina hercegnő pármai visszatérése utáni időszak, Fabrizio és Clelia szerelmének története, és Fabrizio kolostorba vonulása sem.

Itt Balzac saját kompozíciós módját akarja Stendhalra kényszeríteni. A legtöbb Balzac-regénynek sokkal kerekebb meséje van, sokkal egységesebb uralkodó hangulata, mint Stendhal és mint a 18. század regényeinek. Balzac legtöbbször katasztrófákat fest, ezeket időben és térben egy pontba sűríti, vagy pedig katasztrófák sorozatát állítja elénk. A képet aztán egy szigorúan zárt hangulat varázsával színezi. Azzal, hogy a shakespeare-i dráma és a klasszikus novella bizonyos elemeit beépíti a regény formájába, művészi védelmet keres a modern polgári élet szétfolyó alaktalansága ellen. E kompozíció szükségszerű következménye aztán az, hogy a hősök egész sora képtelen magát egyetlen regényben tökéletesen kiélni. A ciklikus kompozíció balzaci elve – amelynek a regényciklus későbbi formáihoz, például a Zola-féle ciklushoz semmi köze sincs –, azon a művészi gondolaton épül fel, hogy e sok alak, amely nem élhette végig sorsát és hajlamait, majd más művek középpontjába kerül, ahol az élet légköre és hangulata inkább kedvez az ő központi helyzetüknek. Emlékezzünk vissza: Vautrin, Rastignac, Nucingen, Maxim de Trailles és mások mint drámai alakok lépnek fel a *Goriot apó*ban, de igazi beteljesülésük más regényeknek lesz a tárgya. Balzac világa valóban olyan, mint Hegelé, kör, mely csupa körből áll.

Stendhal kompozíciós elvei homlokegyenest eltérőek. Ő is teljességre törek-

szik, mint Balzac, ő azonban egy-egy korszak jellemző vonásait meghatározott embertípusok életrajzába sűríti (a *Vörös és fekete*ben a restaurációt, a *A Parmai kolostor*ban az itáliai kis államok abszolutizmusát, a *Vörös és fehér*ben a júliusi királyságot éleszti fel). Az életrajzi formát Stendhal elődeitől vette át. Nála azonban ennek más, egészen sajátos értelme van. Mindig olyan hősöket alkotott, akik éles körvonalú egyénítésük, osztályhelyzetük és életkörülményeik elhatárolása és szabatos körülírása ellenére, lényük legmélyén bensőségesen kapcsolatban állnak Stendhal korával, egymással rokonvonásokat árulnak el (Julien Sorel, Fabrizio del Dongo és Lucien Leuwen). E hősök sorsában kell aztán az egész korszak silányságának, kicsinyes alávalóságának tükröződnie; hisz az a korszak ez, amelyben a polgárság hősi idejének, a forradalom és Napóleon periódusának nagy formátumú leszármazottai számára nincs többé tér. A stendhali hősök mind úgy mentik meg lelki épségüket, hogy kilépnek az életből. Julien Sorel kivégzését Stendhal egészen nyíltan öngyilkosságnak ábrázolja. Fabrizio és Lucien hasonlóképpen távoznak az életből, ha nem is oly drámai és patetikus módon.

E döntő világnézeti csattanókat Balzac egyáltalában nem vette észre, amikor azt javasolta, hogy a regényt sűríteni kell, és le kell rövidíteni a párma udvar küzdelmeire. Mindaz, amit Balzac saját kompozíciós módja szemszögéből feleslegesnek tartott, Stendhal számára nagyon is lényeges volt. Így elsősorban a kezdet: a napóleoni korszak Eugène Beauharnais alkirály színpompás udvarával, amely döntően hatott Fabrizio lelki alkatára és fejlődésének irányára. Ennek kontrasztja aztán a gyűlöletes osztrák ellenség besúgójává züllő gazdag olasz arisztokratacsalád, a del Dongók ábrázolása. Ez pedig mind feltétlenül szükséges Stendhal számára. És a vázolt okok következtében ugyanígy állunk a befejezéssel, Fabrizio végső fejlődésével is.

Balzac hű marad saját kompozíciós elveihez, amikor felveti azt a lehetőséget, hogy Fabrizio egy külön regény hősévé legyen, ezzel a címmel: *Fabrizio vagy a 19. századi olasz*. Ha azonban „ezt a fiatalembert a dráma főalakjává tesszük – mondja Balzac –, akkor a szerző köteles valami nagy gondolatot sugallni neki, fölruházni őt egy olyan érzéssel, amely fölényt biztosít számára a körülötte élő nagy alakokkal szemben, – és ez itt hiányzik". Balzac nem látja, hogy az a tulajdonság, amely Fabriziót a regény főhősévé avatja, Stendhal világnézete és kompozíciós módja értelmében Fabrizióban megvan. A Balzac követelte típusnak, a 19. századi olasznak Mosca és Ferrante Palla sokkal jellegzetesebb képviselői. Fabrizio azért lehet Stendhal regényének központi alakja, mert – noha életmódjában állandóan alkalmazkodik a valósághoz – mégis azt a végső meg nem alkuvást képviseli, amelynek megfogalmazása Stendhal legfontosabb költői törekvése. (Csak mellesleg utalok

Balzacnak arra a majdnem komikus félreértésére, hogy Fabrizio kolostorba vonulását vallásosan, katolikus alapon motiválja. Ez a lehetőség Balzacnál egészen kézenfekvő – gondoljunk a George Sand-i hősnő, Mademoiselle de la Touche megtérésére a *Beatrix*ban –, de tökéletesen távol áll attól a világtól, amelyet Stendhal teremtett.)

Így viszont érthető, hogy Balzac kritikája igen ellentétes érzelmeket váltott ki Stendhalból. A magányos művész, aki csak a távoli jövőtől remélt elismerést és megértést, természetesen mélyen meg volt hatva a legnagyobb élő író személyes elragadtatásától műve iránt. Azt is látta, hogy Balzac az egyetlen, aki sokszor legmélyebb szándékait is felismeri, és ragyogó elemzésében fölhívja a figyelmet ezekre a szándékokra. A balzaci elemzésnek különösen az a része esett neki jól, amely a téma megválasztását, a cselekmény kis, olasz udvarba helyezését emeli ki. Mégis, a kritika fölött érzett mély és őszinte öröme ellenére, udvariasan és diplomatikusan fogalmazva ugyan, de hangot ad ellenvéleményének. Különösen Balzac stiláris megjegyzései ellen emel óvást.

Balzac ugyanis, tanulmánya végén, meglehetősen keményen bírálja Stendhal stílusát. Balzac természetesen Stendhal nagy írói erényeit is elismeréssel fogadja, főleg azt a képességét, hogy embereit szűkszavú és kurta vonásokkal, a lényegeset kiemelve jellemzi. „Kevés szó is elég H. Beyle-nek, hisz alakjait a cselekménnyel, a párbeszédekkel jellemzi; az olvasót nem fárasztja leírásokkal, hanem siet a dráma felé – így hát egy szó, egy észrevétel megteszi." E téren tehát Balzac egyenrangúnak tartja Stendhalt, holott éppen a jellemzés kérdésében rendszerint kíméletlenül bírálja azokat is, akiket a saját irányához számít. Többször kritizálja Walter Scott dialógusait, Cooper modorosságai ellen pedig, aki alakjait néhány, állandóan ismétlődő kifejezéssel jellemzi, a *Revue Parisienne* hasábjain tiltakozik. Elismeri, hogy olykor-olykor Scottnál is fellelhető ilyesmi, „de a nagy skót ezzel az eszközzel, mely termé-ketlenségre, szellemi szárazságra vall, sohasem élt vissza. Az a zseni, aki szavakat talál minden helyzetre, szavakat, amelyek felfedik az alakok jellemét, és nem az, aki mindenre ráhúzható frázisokba bújtatja alakjait." (Balzac megjegyzése tökéletesen időszerű még ma is, mert a naturalizmus, valamint Wagner és mások működése óta, alakok „vezérmotívumszerű" beszédmodorosságokat szajkózó jellemzése még távolról sem ment ki a divatból. Balzac joggal hangsúlyozza, hogy ez a fogás csak a tehetetlenséget igyekszik leplezni, annak a képességnek hiányát, hogy mozgó és fejlődő alakokat ábrázoljanak.)

Balzac azonban egyáltalán nincs megelégedve Stendhal regényének stílusával, annak ellenére, hogy nagy elismeréssel adózik annak a tehetségének,

amellyel embereit beszédjük, dialógusaik segítségével, tömören és mélyen jellemzi. Egész sor stiláris, sőt nyelvtani hanyagságot bizonyít rá. De bírálata még ezen is túlmegy. Stendhaltól regényének messzemenő stiláris átdolgozását kívánja. Eközben utal arra, hogy Chateaubriand és de Maistre gyakran átfogalmazták egyes műveiket. Végül azzal a reménnyel zárja, hogy Stendhal regénye az átdolgozás nyomán „azokkal a megfoghatatlan szépségekkel gazdagodik, amelyekkel Chateaubriand és de Maistre kedvenc könyveiket felékesítették".

Ez ellen a stíluseszmény ellen azonban Stendhal minden írói ösztöne és meggyőződése fellázad. A stílus pongyolaságait minden további nélkül beismeri. A regénynek nagyon sok oldala első diktálás után egyenesen a kiadóhoz került. „Azt mondom, amit a gyerekek: nem teszem többé." Egyetértése a stílus kérdésében azonban majdnem csupán erre az egy pontra szorítkozik. Azokat a stiláris példaképeket, amelyekre Balzac utal, teljesen szívéből megveti. Azt írja: „Mikor tizenhét esztendős voltam, csaknem párbajt vívtam Chateanbriand *Atalá*ja miatt . . . De Maistre urat elviselhetetlennek találom. Kétségtelenül a logika túlzott szeretete az oka, hogy oly rosszul írok." És stílusa védelmében a következő megjegyzést fűzi hozzá: „Ha Madame Sand a *Kolostor*t franciára fordítaná, sikere lenne. De, hogy mindazt elmondja, ami a jelenlegi két kötetben van, ahhoz három vagy négy kötetre lenne szüksége. Mérlegelje Ön ezt a magyarázatot." És Chateaubriand-nak és társainak stílusát így jellemzi: „1. Igen sok, kis kellemes dolog, amelyeket azonban felesleges volt elmondani . . . 2. Igen sok, kis hazugság, amelyeket kellemes meghallgatni."

Amint látjuk, Stendhal kritikája a romantikus stílusról rendkívül éles. Emellett még távolról sem mondott el mindent, ami a stílkritikus és stiliszta Balzac ellen a szívén fekszik. Sőt, nem mulasztja el az alkalmat, hogy – a polemikus megjegyzések mellett – célzásokat tegyen arra: Balzac egyes műveit *(A völgy liliома, Goriot apó)* feltétlenül nagyra becsüli. Ez természetesen nemcsak udvariaskodás. Ugyanakkor azonban – érthető diplomáciával – hallgat arról, hogy Balzac stílusának romantikus vonásait éppúgy lenézi, mint a szűkebb értelemben vett romantikusokét. Így máshelyütt azt mondja Balzacról: „Elhiszem, hogy kétszer írja a regényeit. Először értelmesen dolgozza ki őket, másodszor pedig feldíszíti a szép neológ stílussal, »Patiments de l'âme«, »il neige dans son coeur« (»A lélek szenvedelmei«, »hó szállong szívében«) és más bájos dolgokkal." És elhallgatja azt is, hogy mélyen megveti magát minden engedményért, amelyet a neológ stílusnak tesz. Azt írja egy ízben Fabrizióról: sétált, „hallgatva a csendet". Saját példányának margóján a következő megjegyzéssel bővíti ki az 1880-as olvasót: „Hogy 1838-ban olvassanak vala-

kit, ilyesmire volt szükség: hallgatva a csendet." Stendhal tehát nem titkolja el, hogy mi ellenszenves neki, csak nem fejti ki nézeteit olyan határozottan, nem von le úgy minden következtetést, ahogy belül érzi.

A negatív bírálatokhoz egy pozitív vallomása is csatlakozik. „Néha negyedórákig elgondolkozom, hogy a jelzőt a főnév elé vagy utána tegyem. Azon fáradozom, hogy igaz módon és világosan beszéljem el azt, ami bensőmben végbemegy. Csak egyetlen szabály lebeg előttem: a világosság követelménye. Ha nem vagyok kellően világos, *egész művészi világom* megsemmisült." Ebből a szempontból a legjelentősebb francia írókat, Racine-t, Voltaire-t is megbírálja, mivel azok drámáikba a rímek kedvéért tölteléksorokat is beiktattak. Stendhal szerint ezek a verssorok azt a helyet foglalják el, amely jog szerint a kicsiny, de igaz tényeket illetné meg. Ennek a stíluseszménynek nagyon pontosan megfelelnek pozitív példaképei. „Gouvion-Saint-Cyr marsall memoárjai – ez az én Homéroszom. Montesquieu és Fontenelle-féle *Halottak beszélgetései* – úgy vélem –, jól megírt dolgok... Gyakran olvasom Ariostót, szeretem énekeit."

Látható: Balzac és Stendhal a stílus kérdéseiben két homlokegyenest ellentétes irányt képviselnek. Balzac Stendhal stílusát bírálva így nyilatkozik: „Hosszú mondatai rosszul vannak szerkesztve, rövid mondatai nincsenek lekerekítve. Körülbelül Diderot modorában ír, aki nem volt író." (Itt Balzacot éles állásfoglalása a stendhali stílus ellen túlhajtott paradoxiáig viszi, más kritikáiban sokkal igazságosabban értékeli Diderot-t. Mindenesetre ebben a paradoxonban is igazi meggyőződése bujkál.) Stendhal ezzel szemben azt mondja: „Ami a mondatok szépségét, kerekségét, ritmusát illeti (mint a halotti búcsúztatónál a *Mindenmindegy Jakab*ban) gyakran fedezek fel bennük hibákat."

A francia realizmus két nagy irányzatának stílusellentéte jut kifejezésre ezekben a problémákban. A francia realizmus későbbi fejlődése folyamán a stendhali elvek egyre jobban háttérbe szorulnak.

Flaubert, az 1848 utáni francia realizmus legnagyobb alakja még sokkal lelkesebb tisztelője Chateaubriand stílusszépségeinek, mint Balzac. És Flaubert-nek semmi érzéke sincs többé Stendhal írói nagysága iránt. A Goncourt-ok elmondják naplójukban, hogy Flaubert minden alkalommal dührohamokat kapott, ha „Beyle úrról", mint íróról esett szó. És minden különösebb vizsgálat nélkül nyilvánvaló, hogy a későbbi francia realizmus jelentősebb íróinak, Zolának, Daudet-nak, a Goncourt-oknak stílusát szintén a romantikus eszmények alakították ki, és semmi esetre sem utasították el Stendhallal együtt a romantikus neologizmusokat. Zola persze Flaubert-nek, mesterének Chateaubriand-rajongását hóbortnak tartja. Ez azonban mit sem

változtat a tényen, hogy az ő saját stílusát is egy nagy romantikus örökség, a Victor Hugo-tradíció átvétele határozza meg.

A Balzac és Stendhal közötti stílusellentét oka lényegében világnézeti. Ismételjük: e korszak nagy realistáinak kísérlete, hogy a romantikát egyszerre leküzdjék és a nagy realizmus egyik mozzanatává tegyék, sokkal több, mint puszta stíluskérdés. A romantika, a szó általánosabb értelmében, nemcsak irodalmi vagy művészi áramlat, inkább állásfoglalás a polgári társadalom forradalom utáni fejlődéshez. A forradalom és a napóleoni birodalom által felszabadított kapitalista erők egyre szélesebben bontakoznak ki, és kibontakozásuk egy mind határozottabban öntudatosodó proletariátust hoz létre. Balzac és Stendhal írói tevékenységének korszaka egészen az első nagy proletárharcok idejéig terjed (lyoni felkelés). Ekkor keletkezik a szocialista világnézet is, elsősorban a polgári társadalom szocialista kritikájának, a nagy utópisták, St. Simon és Fourier működésének formájában. És ez az a korszak, amelyben a kapitalizmus utópista-szocialista kritikájával párhuzamosan annak romantikus kritikája is eléri elméleti csúcspontját (Sismondi). Egyszersmind ez a vallásos, feudális szocialista elmélet virágzásának időszaka is (Lammenais). Ekkor tárják fel a polgári társadalom múltjának történetét, mint állandó osztályharcok történetét (Thierry, Guizot stb.).

Balzac és Stendhal legmélyebb ellentéte abban rejlik, hogy Balzac világnézeti centrumát mindezek az áramlatok megérintik és megmozgatják, Stendhal világnézete viszont lényegében a forradalom előtti felvilágosodás szemléletének következetes és érdekes továbbépítése volt. Stendhal nyíltan megfogalmazott világnézete sokkal világosabb és haladóbb, mint Balzacé. Balzacra a romantikus, misztikus katolicizmus éppúgy hatott, mint a feudális szocializmus, és hasztalan igyekezett ezeket az irányokat egy angol példákon iskolázott politikai monarchizmussal, valamint Geoffroy de Saint Hilaire spontán fejlődés-dialektikájának költői felfogásával egyesíteni.

Ehhez a világnézeti különbséghez nagyon jól illik az, hogy Balzac utolsó regényein mély társadalmi pesszimizmus ömlik el, egy kultúrapokalipszis hangulata árad szét; míg a jelent illetően rendkívül borúlátó, a jelent éleselméjűen és mély megvetéssel kritizáló Stendhal reményeinek megvalósulását optimista módon a polgári kultúra 1880 körüli időszakára helyezi. Stendhal reményei nem csupán olyan költő álmodozásai, akit kora nem méltányolt; ködükben a polgári társadalom fejlődésének meghatározott – természetesen illuzionista – koncepciója húzódik meg. Stendhal nézete szerint a forradalmat megelőző korszakban volt egy olyan társadalmi réteg, mely a kultúra termékeit meg tudta ítélni. A forradalom óta azonban a nemesség örökösen egy új 1793-tól reszket, és ezzel minden ítélőképességét elvesztette. Az újgazdagok

pedig csupán tudatlan és öntelt parvenük bandáját alkotják. A kultúra újabb virágzásának idejét csak mintegy 1880-ra teszi. Azt reméli, hogy a polgári társadalom helyzete addigra már alkalmassá válik a kultúra befogadására, mégpedig a felvilágosodás szellemében, a felvilágosodás folytatásaként.

A történelem sajátos dialektikájának, az ideológiák egyenlőtlen fejlődésének figyelemre méltó következménye, hogy Balzac sokkal elmosódottabb, gyakran éppenséggel reakciós világnézete teljesebben és mélyebben tükrözi az 1789 és 1848 közötti időszakot, mint nagy, világosabban gondolkodó és haladóbb vetélytársának koncepciója. Balzac a kapitalizmust jobbról bírálja, feudális, romantikus oldalról. Tisztán látó gyűlölete a keletkező kapitalista világrend ellen erről az oldalról ered, de a társadalom olyan örök típusainak lesz forrásává, mint amilyen Nucingen vagy Crevel. Csak szembe kell állítani ezeket az alakokat az öreg Leuwennel, az egyetlen kapitalistával, akit Stendhal megalkotott, és tüstént látjuk, hogy Stendhal e tekintetben sokkal kevésbé mély és átfogó. Maga az alak fölényes kultúrájával, amelyet mellékesen pénzügyi tehetség kísér, a felvilágosodás forradalom előtti vonásainak élethű átültetése a júliusi királyságba. A figura rendkívül finom és élethű, azonban kivétel a tőkések között. Tehát, mint típus, mélyen Nucingen alatt áll.

Ugyanezt az ellentétet figyelhetjük meg a restaurációs korszak fő típusainak ábrázolásában. Stendhal gyűlöli a restaurációt, a kicsinyes alávalóság korának tartja, amely méltatlan módon váltotta le a forradalom és Napóleon heroikus szakaszait. Balzac személyes híve a restaurációnak. A nemesi politikát megbélyegzi ugyan, de csak abból a szempontból, hogy mi lett volna a célravezető nemesi politika a júliusi forradalom elkerülésére. Egészen másként állunk azonban a két nagy író tolla nyomán életre kelő világgal. Balzac, az alkotó megérti, hogy a restauráció csak Franciaország fokozódó kapitalizálódásának kulisszája, a tőkés termelés folyamata a nemességet is ellenállhatatlan erővel ragadta magával. Tehát a kapitalizálódás szülte összes groteszk, tragikus, komikus és tragikomikus fejlődési típusokat elénk vetíti. Megmutatja, hogy a folyamat züllesztő hatásának megállíthatatlanul magával kell sodornia az egész társadalmat. A királyhű Balzac az „Ancien Régime" becsületes és odaadó híveit korlátolt és a kor mögött kullogó, vidéki Don Quijotéknak ábrázolja. (Lásd az öreg D'Esgrignon alakját a *Régiségek boltjá*ban, az öreg Du Guénicét a *Beatrix*ban.) A korszerű, a hatalmon levő arisztokraták azonban csak mosolyognak ezen a tisztes és korlátolt elmaradottságon. Számukra csupán az a fontos, hogy nemesi előjogaik segítségével egyénileg minél nagyobb sápot húzzanak a tőkés fejlődésből. A királypárti Balzac kedvelt nemeseit tehetséges és tehetségtelen történetők, üres tökfilkók és arisztokrata szajhák bandájának ábrázolja.

Stendhal restaurációs regényében, a *Vörös és feketé*ben izzó gyűlöletet áraszt ez ellen a korszak ellen. Mégis, Balzac a romantikus ifjúság egyetlen olyan pozitív alakját sem teremtette meg, mint amilyen a *Vörös és fekete* Mathilde de la Mole-ja. Mathilde de la Mole igazi és őszinte képviselője a monarchista meggyőződésnek, szenvedélyes rajongója a romantikus, monarchista eszményeknek, és lenézi saját társadalmi rétegét, mert abból hiányzik az az odaadó és lelkes hit, mely az ő lelkében izzik. A rangjabélieknél többre tartja a plebejus Julien Sorelt, a szenvedélyes jakobinust és Napóleon tisztelőjét. Egy ízben – Stendhalra rendkívül jellemző módon – így indokolja meg rajongását a romantikus monarchista eszményekért: „A Liga háborújának kora volt Franciaország leghősibb időszaka – mondta egy napon neki [Julien Sorelnek] szenvedélytől és lelkesedéstől szikrázó szemmel. Abban az időben mindenki azért harcolt, amit maga választott. Azért harcolt, hogy pártját győzelemre segítse és nem azért, hogy érdemrendeket gyűjtsön, mint a maga császárjának az idejében. Lássa csak be, hogy akkor kevesebb önhittség és kicsinyesség volt. Én a cinquecentót szeretem." Tehát Mathilde de la Mole, a rajongó Juliennel, a hősies napóleoni korszak tisztelőjével a történelmi fejlődés egy másik, szerinte még hősibb szakaszát szegzi szembe. Julien és Mathilde szerelme ismét az elképzelhető legnagyobb igazsággal van elénk állítva. Mégis, Mathilde mint a fiatal restaurációs arisztokrácia központi alakja, mint típus, távolról sem oly mély és igaz, mint Balzac Diane de Maufrigneuse-e.

Ezzel megint visszatértünk Balzac kritikájának központi kérdéséhez, a hősök megformálásához, ezzel összefüggésben pedig a két regényíró végső kompozíciós elveihez. Balzac is, Stendhal is annak a fiatal nemzedéknek a tehetséges alakjait állítják alkotásaik középpontjába, kiknek gondolataiban és érzelmeiben a hősi periódus vihara mély nyomokat hagyott, és akik eleinte a restauráció kicsinyes világában nem találják meg a helyüket.

Az „eleinte" a szó szoros értelmében csak Balzacra vonatkozik. Mert ő éppen azokat a katasztrófákat ábrázolja, azokat az anyagi, szellemi és erkölcsi válságokat, melyeknek során a fiatalemberek végül mégiscsak magukra találnak a gyorsan kapitalizálódó francia társadalomban, és kiharcolják, vagy kiharcolni igyekeznek helyüket. (Rastignac, Lucien de Rubempré stb.) Balzac pontosan tudja, hogy az elhelyezkedés a restauráció társadalmában milyen mély erkölcsi válsággal jár. Nem véletlenül jelenik meg két ízben is Vautrin majdnem emberfelettire méretezett alakja, hogy a mély válságban bukdácsoló hősöket, mint valami Mefisztó, a „realitás", vagyis a kapitalista aljasság, a „frázismentes" történés útjára csábítsa. Az sem véletlen, hogy mindkét esetben sikere van. Balzac éppen ezt a folyamatot örökíti meg, amikor az immár

maradéktalanul uralkodóvá vált kapitalizmus az emberek lezüllését, emberi es erkölcsi lealacsonyodásukat lelkük belsejéig, lényük legmélyéig hajtja.

Stendhal koncepciója lényegesen más. Természetesen, mint nagy realista, ő is látja kora életének összes fontos jelenségét, mindazt, amit Balzac lát. Bizonyára nem véletlen és valószínűleg nem Balzac irodalmi hatása, hogy Mosca gróf ugyanazt mondja az erkölcs szerepéről a társadalomban, Fabrizióhoz intézett tanácsaiban, mint amit Vautrin festett Lucien de Rubempré elé: „Az élet a társadalomban kártyajátékhoz hasonlít. Aki játszani akar, annak a játékszabályokat nem szabad helyességük, erkölcsi és egyéb értékük szerint vizsgálgatni." Mindezt Stendhal nagyon tisztán látja, időnként még több megvetéssel és még cinikusabban (a szó ricardói értelmében), mint Balzac. És mint nagy realista, útjára engedi hősét, hogy az részt vegyen a korrupció és a stréberkedés játékában, belegázoljon a növekvő kapitalizmus minden mocskába, pontosan, sőt olykor tehetségesen is kitanulja a Mosca–Vautrin-féle játékszabályokat. Azonban érdekes megfigyelni, hogy főhősei közül egy sem szennyezi be magát, és egy sem züllik el, noha mind részt vesznek a „játékban". Egy tiszta és lángoló szenvedély, az igazság meg nem alkuvó keresése mégis tisztán megőrzi e szennyben gázoló emberek lelkét, és hozzásegíti őket, hogy pályafutásuk végén (még java ifjúságukban) lerázzák a szennyet magukról – igaz, hogy ezzel megszűnnek részesei lenni a társadalom életének, ki is válnak belőle.

Itt lappang a legmélyebb romantikus elem a felvilágosodott ateista, a romantikát elkeseredetten üldöző Stendhal világnézetében. Természetesen a romantikát a szó legtágabb, legkevésbé iskolás értelmében értjük. E romantikus vonás valóban egyszerre megsemmisített és megőrzött mozzanata Stendhal világnézetének. A stendhali romantikát végső fokon az hívja életre, hogy az író nem tud belenyugodni a burzsoázia heroikus korszakának lezárultába, „az özönvíz előtti kolosszusok" eltűnésébe (ilyenek Marx szerint a hősi kor alakjai a restauráció kicsinyes látószögéből nézve). Minden törekvést a hősiességre, ami csak korában létezik, büszke valósággig szeretne fokozni, hogy azt a jelen silány kicsinyességével szatirikusan, elégikusan állítsa szembe, bár ennek elemeit elsősorban csak a saját heroikus, megalkuvást nem ismerő lelkében találja meg.

Így jön létre a stendhali koncepció: egész galériája olyan hősöknek, akik idealista, romantikus módon túlhajtanak bizonyos adott társadalmi irányokat és ösztönzéseket. Ezért semmiképpen sem érhetik el azt a társadalmi tipikusságot, amely az *Emberi színjáték*ból oly utolérhetetlenül árad. Tökéletesen helytelen lenne azonban, ha e romantikus vonás miatt Stendhal alkotómódjának nagy világtörténeti tipikusságát tagadnák. A heroikus kor letűnte fölött

érzett gyász az egész francia romantikában elevenen él. A szenvedély romantikus kultusza, a reneszánsz iránti romantikus rajongás éppen e gyászból fakad; a nagy szenvedély világító példáinak kétségbeesett kereséséből a szatócsmódra kicsinyes jelen elleni harcban. E romantikus vágyat egyedül Stendhal tölti be valóságos módon, ő, aki mindenkor hű marad a realizmushoz. Stendhal hús-vér emberek életteli sorsában ábrázolja mindazt, amit Victor Hugo számos drámájában és regényében csak szeretne bemutatni, de amit csak elvontan, csak a retorika bíborpalástjába öltözött csontvázak alakjában tud felvonultatni. Jellemüket az teszi tipikussá, hogy – noha lényük szélsőséges egyéni, kivételszerű –, mégis a polgári osztály legjobb fiainak mély vágyakozását személyesítik meg. Stendhalt nagyon élesen elkülöníti az összes romantikustól, hogy tud arról: alakjai szélsőséges és kivételszerű jellemek, s ezt a hőseit körülvevő magányosság légkörével, felülmúlhatatlan realizmussal ábrázolja. Másrészt közte és a többi romantikusok között az is éles határvonalat húz, hogy tipikus alakjainak szükségszerű bukását, elkerülhetetlen vereségüket a jelen hatalmai ellen vívott harcban, szükségszerű távozásukat, vagy pontosabban eltávolításukat az életből ugyancsak csodálatos realizmussal állítja elénk.

Ezek az alakok világtörténeti értelemben oly tipikusak, hogy hasonló sorskoncepciók egymástól függetlenül is felmerülnek a forradalom utáni Európa legkülönbözőbb, egymástól tökéletesen idegen költőinél. Megleljük Schillernél is: gondoljunk a *Wallenstein* Max Piccolominijére, amint a halálba lovagol. Hölderlin Hyperionja és Empedoklese is így hagyja el a valóságot. Ez a sorsa Byron némely hősének is. Nem irodalomtörténeti paradoxonhajszolás hát, hanem magának az osztályfejlődés dialektikájának gondolati visszatükrözése, hogy Stendhalt, a nagy realistát olyan írók mellé állítjuk, mint Schiller és Hölderlin. Bármilyen nagy is az ellentét köztük az alkotói módszerek összes kérdéseiben (aminek a francia és német társadalmi fejlődés különbözősége az oka), éppolyan mély az alapkoncepció rokonsága. A schilleri elégia hangja: „ez a szépnek sorsa a földön", fölcsendül abban a zenében is, amellyel Stendhal Julien Sorelt a vesztőhelyre kísérte, Fabrizio del Dongót pedig a kolostorba. Végezetül még azt is meg kell mondani, hogy Schillernél sem tisztán romantikus hangok ezek. Hős és sors koncepciójának rokonsága mind a költőben, mind a regényíróban a saját osztályuk fejlődéséről vallott koncepciójuk rokonságában rejlik: a *jelent sötéten látó humanizmusukból*. És abból, hogy a burzsoázia felemelkedő szakaszának nagy eszméi mellett kitartva, bíznak abban, hogy eljön az idő, el kell jönnie, amikor ezek az ideálok mégis megvalósulnak. (Stendhal 1880-as regényei.)

Stendhal abban különbözik Schillertől és Hölderlintől, hogy borúlátása a

jelennel szemben nem lírikus, elégikus formák közt jelenik meg (mint Hölderliné) és nem szorítkozik a jelen elvont filozófiai megítélésére (mint Schilleré), hanem a jelen nagyszerű és mély, élesen szatírikus, realista ábrázolásához segít.

Stendhal Franciaországa ugyanis valóban végigélte a forradalmat és Napóleont, Franciaországban a restauráció ellen is felléptek élő forradalmi erők; Schiller és Hölderlin viszont a gazdaságilag és társadalmilag még nem forradalmasult, még a polgári forradalom előtt álló Németországban csak álmodozhatott a fejlődésről, de nem ismerhette valóságos hatóerőit. Innen Stendhal szatirikus realizmusa, innen a németek elégikus líraisága. Stendhal hőseinek mégis megrendítő gazdagságot, csodálatos mélységet kölcsönöz, hogy a jelennel szemben táplált pesszimizmusuk ellenére kitartanak a humanizmus eszményei mellett. Stendhal reménykedése az 1880-as polgári társadalomban merő illúzió csupán, de minthogy történelmileg jogos, lényegében haladó illúzió, költői termékenységének alapja lehetett. (Nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy Stendhal Blanqui felkeléseinek is kortársa. E hős forradalmár pedig akkor még csak a plebejus-jakobinus diktatúrát akarta felújítani. A polgári jakobinizmus torzképpé fajulását, azt az átalakulást, amely a legjobb polgári forradalmárokat proletárforradalmárrá tette, Stendhal nem élte már meg. Amikor korának munkásmegmozdulásait megítéli – gondoljunk a *Vörös és fehér*re –, elítéli a júliusi királyságot a munkásság véres elnyomása miatt, nézetei forradalmi-demokratikusak. Nem látta, nem láthatta a proletariátus társadalomalakító jelentőségét, sem a szocializmus, sem az új típusú demokrácia perspektíváját.)

Láttuk már, hogy Balzac illúziói, a társadalmi fejlődésre vonatkozó nézetei egészen más jellegűek. Ezért nem idézi föl a jelen ellenében a letűnt hőskor „özönvíz előtti kolosszusait". Ellenkezőleg, a maga korának jellegzetes embereit ábrázolja. Igaz, hogy ezeknek aztán olyan méreteket kölcsönöz, amelyiknek a tőkés termelés valóságában egyesekre soha, csak a társadalom erőire érvényesek.

E beállítottsága révén ő a mélyebb realista kettejük között; a világnézet és a stílus romantikus vonásainak szélesebb körű befogadása ellenére, végső fokon a kevésbé romantikus.

Balzac és Stendhal a polgári társadalom 1789–1848 közötti korszakának fejlődésével szemben a lehetséges álláspontok két, döntő végletét jelentik. Egyik is, másik is az alakok egész világát, az egész társadalmi fejlődés mély és mozgalmas tükörképét teremti meg álláspontjuknak megfelelően. Érintkezési felületük éppen ez a mélység, a csupasz naturalizmus kisszerű fogásainak, másrészt ember és végzet pusztán szónoki fokozásának a megvetése. Az a

közös bennük, hogy realizmus és az átlagosan köznapi fölé emelkedő mindkettőjüknek ugyanazt jelenti. Ugyanazt jelenti, mert számukra a realizmus azonos a valóság felszín alatt rejtőző lényegével. Ezen a lényegen azonban mindkettő valami egészen eltérőt ért. Az emberiség fejlődésének akkori szakaszához két, homlokegyenest eltérő, de mindkét esetben történelmileg indokolt állásfoglalást jelentenek. És éppen ezért minden írói kérdésben – kivéve a realizmus lényegének általános kérdését – homlokegyenest ellenkező úton kellett haladniok.

Tehát az a mély megértés, amelyről mindez ellenére Balzac Stendhallal szemben bizonyságot tesz, többet jelent mélyenszántó és szellemes irodalmi bírálatnál. A két nagy realista találkozása egyike az irodalomtörténet nagy eseményeinek. Goethe és Schiller találkozásához hasonlíthatjuk, még ha nem is követhette olyan termékeny együttműködés, mint Goethe és Schiller kapcsolatát.

*1935*

# Heine mint nemzeti költő

Mi, marxisták, általában túlságosan keveset foglalkozunk a polgári korszak nagy íróinak és művészeinek élettörténetével. Igaz, hogy ezek az élettörténetek egyáltalában nem adják meg az igazi kulcsot, amint a legtöbb polgári irodalomtörténész hiszi, az egyes írók megértéséhez. Ellenkezőleg, csak a társadalmi létből, a kor nagy társadalmi tendenciáiból, harcaiból és ellentmondásaiból érthetjük meg helyesen az író életét és alkotásának természetét. De az írói élettörténetek marxista tanulmányozása rendkívül jellemző felvilágosításokat ad az egész kapitalista kultúráról. Sok ilyen életpálya beható búvárlatából kiderülne, hogy a kapitalista korszakban majdnem minden jelentős író léte egyetlen nagy mártíromság. Nem is beszélünk arról a sok jelentős íróról, aki közvetlenül a kapitalista művésznyomor áldozataként, fizikailag tönkrement. Azoknak is, akiket a születés szerencsés véletlene mentesített az anyagi gondoktól, ezt a biztosított helyzetet jellemük és fejlődésük súlyos károsodásával kellett megfizetniük. És a jelentős írók közül, akiknek sorsa a sötét nyomor és a járadék teremtette biztonság két pólusa közt játszódik le, a legtöbben megsínylik a borzalmasan megalázó, fejlődésüket gátló és eltorzító körülményeket. A közvetlen anyagi és erkölcsi életviszonyok mindannyiukra roppant nyűgként nehezednek, megakadályozva képességeik teljes és tiszta kibontakozását.

Heine életkörülményeit az a tény határozza meg, hogy a kezdődő német kapitalizmus idején élt, s hogy bár szegény, de többszörös milliomosokkal rokonságban álló család gyermeke volt. Élete arra az időszakra esik, amikor Németországban már létrejönnek a szabad írói pálya gazdasági feltételei, amikor a termékeny és népszerű író nem szorul többé kis fejedelmek mecenátusára, hivatalviselésre stb., megélhet írói alkotásainak jövedelméből. Heine kétségkívül az adott időszak legnépszerűbb és legolvasottabb német írója. Versei és prózai művei a német könyvpiacon addig ismeretlen példányszámokat érnek el. Kiadója, Campe meggazdagodott Heine művein. Heine maga

ellenben sohasem tudott megélni írói munkásságából. Írásaiból mindig csak nagyon bizonytalan mellékkeresetre tellett, s minden új vagy újonnan kiadott könyve kellemetlen, csúnya s megalázó harcot jelentett a kiadóval. Harcot nemcsak azért, hogy legalább a neki járó tiszteletdíj kis részéhez hozzájusson, hanem harcot a meg nem hamisított szövegért is, mert a kiadó a cenzúrára hivatkozva, de igen gyakran az irodalmi klikkpolitika tisztességtelen okaiból is, gyalázatosan bánt el a szöveggel. Heine ismételten kénytelen volt a nyilvánossághoz fellebbezni, és kiadóját nyilvánosan kipellengérezni, hogy megmentse saját írói becsületét. Itt nincs helyünk töviről hegyire ismertetni ezeket a kicsinyes harcokat, amelyek meg nem szűntek Heine egész életében. Csak arra utalunk, hogy Gutzkow és klikkje illetéktelen beavatkozással a negyvenes években esztendőkkel el tudta odáztatni Heine második versgyűjteményének megjelenését, hogy ugyanaz a Gutzkow-klikk Heine Börne-könyvének címét önkényesen megváltoztatta, hogy azután emiatt a „fennhéjázó" cím miatt is nyilvánosan megtámadhassa Heinét stb.

Egész magánéletére végzetessé, politikai fejlődésére rendkívül veszélyessé vált, hogy mint író nem tudott szert tenni anyagi függetlenségre. Emiatt került megalázó függőségbe a gazdag rokonságtól, Salomon Heine hamburgi multimilliomos családjától. Persze ez a függőség már kora ifjúságában kezdődött – egyetemi tanulmányainak költségét is a gazdag nagybácsi fedezte –, de a fent vázolt körülmények híres író korában is rákényszerítették a családtól való megalázó függőséget. Kispolgári-moralista biográfusai ezen a ponton könnyelműséggel és tékozlással vádolják Heinét, őt magát hibáztatják élethelyzetéért. Annyi bizonyos: Heine sohasem volt aszkéta. Az akkori Németország kapitalista szempontból legfejlettebb részében, a Rajna-vidéken született és nevelkedett, s a gazdasági és politikai hatalom birtokbavételére készülő osztály fia lévén, világéletében szikrázott benne az életkedv. A kispolgári aszketizmus elvetése, mint később látni fogjuk, lényeges, döntő eleme világnézetének és költői működésének. Tehetségének lényegéhez tartozott, hogy aránylag nagy lábon élhessen. Láttuk, hogy írói működése megadhatta volna neki erre a lehetőséget. Hogy mégsem adta meg, annak oka a kapitalista társadalmi rendben rejlett. A kispolgári moralisták erősen felfújják a családjától kapott támogatás jelentőségét, pedig a hamburgi milliomosok vagyoni helyzetéhez mérten csekélység volt, mondhatni borravaló. A legtöbb, amit Heinének a rokonság juttatott, 4800 frank életjáradék volt. Most nincs alkalmunk sorjában elbeszélni az egész szégyenletes tragikomédiát: Heine viszonyát dúsgazdag atyafiságához. Heine maga így örökítette meg költészetében a nagybácsi kastélyát és parkját, Salomon Heine leányai iránt föllobbant szerelmének színterét:

*Vermaledeiter Garten! Ach,*
*Da gab es nirgends eine Stätte,*
*Wo nicht mein Herz gekränket ward,*
*Wo nicht mein Aug' geweinet hätte.*

*Da gab's wahrhaftig keinen Baum,*
*Worunter nicht Beleidigungen*
*Mir zugefüget worden sind*
*Von feinen und von groben Zungen.**

A nagybácsi ígéretet tett, hogy végrendeletileg rá hagyományozza az életjáradékot. Amikor meghalt, az ígéret puszta szónak bizonyult, a törvényes örökös pedig éveken át megtagadott minden fizetést. Csak rettentő megalázkodások után tudta Heine kiharcolni a „kegyet", hogy a járadékot tovább is húzhassa, s hogy halála után felesége számára az összeg fele biztosítva legyen. A szegény Heine ezt írta testamentumába unokafivérével, Karllal való „kibéküléséről": „Igen, ő [mármint az unokafivér. L. Gy.] itt megint megmutatta egész lelki nemességét, egész szeretetét, és amikor ünnepélyes ígéretének zálogául kezet nyújtott, én a kezét ajkamhoz emeltem, annyira meg voltam rendülve, s ő annyira hasonlított abban a pillanatban boldogult atyjához, szegény nagybátyámhoz, akinek oly sokszor csókoltam kezet gyermekien, ha valami jót tett velem." Ehhez a szégyenletes „kibékülési" szertartáshoz van Heinének egy költői kommentárja, igaz, hogy Karl nevét nem írta le benne:

*Herz, mein Herz, ström aus die Fluten*
*Deiner Klagen und Beschwerden,*
*Doch von i h m sei nie die Rede*
*Nicht gedacht soll seiner werden.*

* Ó, az az átokverte kert!
Egy lépésnyi hely se volt ott,
Hol szivemet nem érte seb,
Hol szemem könnyeket nem ontott.

Nem volt valóban egy fa sem
Véges-végig a kertben,
Amely alatt durván vagy finoman
Ne sértettek volna meg engem.
(Lányi Viktor fordítása)

*Nicht gedacht soll seiner werden,*
*Nicht im Liede, nicht im Buche –*
*Dunkler Hund, im dunklen Graben*
*Du verfaulst mit meinem Fluche.**

Ennek a „családi nagylelkűségnek" ára Heine memoárjainak megsemmisülése volt. Ez a mű, melyre Heine egész életében a legnagyobb súlyt helyezte, el kellett hogy tűnjék, mert a család félt a költő valóságos életkörülményeinek feltárásától.

*Wenn ich sterbe, wird die Zunge*
*Ausgeschnitten meiner Leiche;*
*Denn sie fürchten, redend käm ich*
*Wieder aus dem Schattenreiche.***

Mindig szem előtt kell tartanunk Heine életkörülményeit, ha publicisztikai és politikai pályafutását igazságosan akarjuk mérlegelni. Mert ezen a pályán egymást érik a meglehetősen szégyenletes kompromisszum-kísérletek a feudális-abszolutisztikus Németország hatalmaival, akiket Heine gyűlölt, akik ellen hadakozott. Már az ifjú Heine, mint sikerekben gazdag író, egyetemi tanári állásra pályázik Münchenben, és Cotta kiadó útján bizalmas értésére adja a kormánynak, hogy szíve mélyén nem is olyan nagyon radikális ő, mint amilyennek látszik. A júliusi forradalom előtt és után Varnhgen von Ense révén tapogatózik a porosz kormánynál, nem lehetne-e valamilyen modus vivendit találni Poroszország és Heine között és így tovább. A Guizot-kormány anyagi támogatásának elfogadása a legnagyobb nyilvános botrány

* Szivem, öntsd ki áradatát
Panaszodnak, keservednek.
Ámde r ó l a szó ne essen,
Még nevét se emlegessed.

Még nevét se emlegessed
Könyveimben, dalaimban
Sötét kutya, átkom rajtad,
Rohadj el a sötét sirban.
(Lányi Viktor fordítása)

** Holtom után ők a nyelvem
Tövestül tépik ki számból;
Félnek, hogy beszélve térnék
Vissza az árnyékvilágból.
(Lányi Viktor fordítása)

Heine életében, de megközelítően sem olyan szégyenletes, mint említett sikertelen kompromisszum-kísérletei. Amikor a Guizot-féle támogatás ügye 1848-ban napfényre került, Heine Marxra hivatkozott. Marx nyilvánosan sohasem dezavuálta, de az ügyről ezt írta Engelsnek: „Most itthon van nálam Heine három kötete. Többek közt részletesen elmeséli azt a hazugságot, hogy én stb. elmentünk őt vígasztalni, mikor az *Augsburger Allgemeine Zeitung* a Lajos Fülöptől kapott pénzek miatt megtámadta. A jó Heine készakarva elfelejti, hogy közbenjárásom érte 1843-ban történt, tehát nem függhet össze olyan tényekkel, melyek az 1848-as februári forradalom *után* kerültek napvilágra. But let it pass. (De mellőzzük az ügyet.) Rossz lelkiismeretétől szorongatva, a vén kujon, pedig hallatlan emlékezőtehetsége van az ilyen szemét dolgokban, hízelegni próbál."

Ezeket a mély árnyékokat Heine jellemképéből letagadni nem lehet. De, hogy helyesen értékelhessük ezeket, egyrészt ismernünk kell életének anyagi hátterét, másrészt az egészet be kell illesztenünk írói tevékenységének összképébe. Hamis lenne természetesen ezeket az ingadozásokat, kompromisszumokat, korrupciókat stb. mechanikusan csak anyagi helyzetének bizonytalanságára visszavezetni. Más kérdés azonban, hogy életvitelének epikureus lazasága és aggálytalansága, egyéni „machiavellizmusa" mennyiben és mily mértékben sarjadt és nőtt nagyra ebből az anyagi talajból. Rahel Varnhagen a legélesebben bírálja az ifjú Heine tartástalanságát: „Ön nem válhat Brentanóvá, nem tűröm! . . . Heine maradjon hű lényegéhez, még akkor is, ha elpáholják." És Engels egy Marxhoz írt késői levelében Heine jellemét Horatiuséval hasonlítja össze: „Az öreg Horatius helyenként Heinére emlékeztet, aki nagyon sokat tanult tőle, alapjában ugyanolyan közönséges kutya is volt politikai szempontból. Képzeljük csak el a derék férfiút, aki, miközben a vultus instantis tyranni-t kihívja maga ellen, Augustus hátuljába bújik. Egyébként a vén sündisznó mégis igen szeretetre méltó."

Persze Heine hiába próbálta a nyilvánosság előtt sokszor nagy hangon tagadni, nagyjából tisztában volt politikai jellemének gyengeségei felől. Amikor például egyszer védelmébe veszi Voltaire jellemét Alfieri támadásaival szemben, a tónuson érződik, hogy önvédelemről van szó: „Voltaire-t pedig igaztalanul bántják, akik azt mondják róla, hogy nem volt olyan lelkesült, mint Rousseau; csak valamivel okosabb és ügyesebb volt. Az ügyefogyottság mindig a sztoicizmusba menekül és spártai szigorral berzenkedik, ha másban hajlékonyságot lát. Alfieri szemére veti Voltaire-nek, hogy mint filozófus, a nagyok ellen írt, miközben mint udvaronc, a fáklyát vitte előttük. A komor piemonti nem vette észre, hogy Voltaire, miközben szolgálatkészen vitte a nagyok előtt a fáklyát, egyszersmind pőreségükre is rávilágított." Magától

értetődik, hogy a polemikusan megsemmisítő áldícséretnek ez az ironikus „taktikája" nem mentség azokra a durva politikai vétségekre, amelyeket Heine élete során elkövetett. Másrészt azonban sohasem szabad szem elől téveszteni, hogy Heine, különböző sikeres vagy sikertelen megalkuvási kísérletei ellenére, írói tevékenységének *alapvonalában* okos és könyörtelen harcot folytatott a német hűbéri abszolutizmus ellen, hogy az a „dicséret" is, amelylyel gyakran adózott a júliusi monarchiának, csaknem minden esetben könnyen átlátható irónia volt. Metternich herceg eszes és jellemtelen titkára, Friedrich Gentz ezt mindig meg is értette, és nem hivatalos nyomást gyakorolt Cottára, hogy hallgattassa el Heine franciaországi tudósításait az *Augsburger Allgemeine Zeitung*ban. Heine publicisztikai tevékenysége állandó gerillaharc a cenzúrával a széles nyilvánosságért. Heine mindig lenézte a Németországban csakúgy, mint Franciaországban alig olvasott kis emigráns újságocskákat, a széles nyilvánosság számára vívja harcait, és egy egészen különleges ironikus stílust alakít ki, hogy a politikai és társadalmi állapotok kritikáját át tudja csempészni a cenzúrán. Párizsban folyton erősbödő vonzódása a szocializmushoz, a saint-simonizmus hatására egyre fokozódó közönye a burzsoázia politikai kormányformái iránt, segítik eme írói taktikájának kialakításában. Barátjának, Laubének a következő levélbeli tanácsot adja: „Politikai kérdésekben tehet ön annyi engedményt, amennyit csak akar, mert a politikai államformák és kormányok csupán eszközök; monarchia vagy köztársaság, demokratikus vagy arisztokratikus intézmények mind közömbös dolgok, ameddig csak el nem dőlt a harc az elsődleges létkérdésekért, magának az életnek eszményeiért . . . A kérdéseknek efféle kettéválasztásával lecsitíthatjuk a cenzúra akadékoskodását, hisz a vallási elvek és az erkölcs vitatását nem tagadhatják meg anélkül, hogy el ne törölnék a gondolkodás és bírálat teljes *protestáns* szabadságát . . . Így elnyerjük a filiszterek beleegyezését . . . Ön ért engem." Hogy itt Heine mennyire nem valóságos politikai kompromisszumra céloz, az világosan kiolvasható Laubéhoz írt későbbi leveléből: „Nekünk a *Hallische Jahrbücher* és a *Rheinische Zeitung* vonalához kell igazodnunk, sohasem szabad eltitkolnunk politikai rokonszenveinket és társadalmi ellenszenveinket . . ."

Ennélfogva, mikor leszögezzük Heine ingadozásait és megalkuvásait publicisztikai tevékenysége fő vonalának megítélésében, nem szabad engedményeket tennünk a korabeli kispolgári kritikusoknak. Ezek „indifferentizmussal" vádolják Heinét, sőt azzal is, hogy elpártolt a szabadságmozgalomtól, monarchista lett stb. Persze Heine írásaiban bőségesen akadnak helyek, amelyek elszigetelten idézve, igazolhatják a fenti vádakat. De ha összefüggésükben olvassuk őket, legtöbbször azt tapasztaljuk, hogy részint ironikus jelle-

gűek, részint Heine politikai taktikájának (persze gyakran szerfelett kétes „magántaktikájának") megnyilvánulásai. Heine Párizsban gyakran vallja magát a monarchizmus, a júliusi monarchia hívének. De az intelligens reakciósok ezeket a „vallomásokat" mindenkor helyesebben értékelték, mint a korlátolt, kispolgári republikánusok. Így Friedrich Gentz, már említett levelében, ahol Heine párizsi tudósításairól van szó, ezt írja Cottának: „A papság és a nemesség már rég nem kell senkinek, levitézlettek, requiescant in pace! Ha azonban az egykori hercegeknél, grófoknál és bárónál is inkább elborzasztanak bennünket olyan férfiaktól, mint Périer és párthívei, vagyis a hivatalnokoktól, bankároktól, földbirtokosoktól és kereskedőktől – akkor ki fogja végül kormányozni az államot?" És ezzel az indoklással szólítja fel Cottát, hogy némítsa el az „elvetemült kalandor", Heine tudósításait. Heine tehát, ironikus-taktikus sakkhúzásai ellenére, joggal tarthatta magát a nagy szabadságharc becsületes katonájának:

*Der Schafspelz, den ich umgehängt*
*Zuweilen, um mich zu wärmen,*
*Glaubt mir's, er brachte mich ni e dahin,*
*Für das Glück der Schafe zu schwärmen.*

*Ich bien kein Schaf, ich bin kein Hund,*
*Kein Hofrat und kein Schellfisch –*
*Ich bin ein Wolf geblieben, mein Herz*
*Und meine Zähne sind wölfisch.**

Heine ironikus-taktikus állásfoglalásának számos időszerű politikai kérdésben lényeges objektív alapja is van, amely legszorosabban összefügg legjobb tulajdonságaival. Heine életében érdekes paradoxiát fedezhet fel a csak valamennyire is gondos megfigyelő: Heine kétségkívül korának legnépszerűbb és legolvasottabb német írója, bizalmas vallomásait olvasva mégis azt láthatjuk,

* S noha báránybundát, mert meleg
Olykor nyakamba vettem,
A birka-sors ábrándozó
Hívője sose lettem.

Juh sem vagyok, eb sem vagyok,
s tanácsos úr se – hiven
Farkas-fog marad a fogam,
És farkas-szív a szivem.
(Kardos László fordítása)

hogy szinte egész életét szörnyű elszigeteltségben és magányban élte le. Hogy legtöbb barátsága (Varnhgen von Ense, Immermann, Laube, Meissner és mások iránt) egyáltalán fennállhatott, az kizárólag Heine nagyon óvatos diplomáciájának tudható be. A magány és a nyomában szükségessé vált diplomácia oka nem Heinének valaminő egyéni lélektani sajátságaiban rejlik, és különösképpen nem zsidó voltában, amelyre antiszemita bírálói és cionista védelmezői oly nagy súlyt helyeznek. Mindkét irányzattal szemben úgy véljük, hogy Heine mint költő és gondolkodó, a legmélyebben kapcsolódik Németország fejlődéséhez, hogy magányának semmi köze zsidó származásához, aminthogy sem Börne, sem Marx életében nem merül fel a magány problémája. Ha az igazi okot keressük, arra kell gondolnunk, hogy Börne a német radikális kispolgárság, Marx a német proletárság mozgalmával benső kapcsolatban állt, úgyhogy mindketten, ki-ki a maga módján, átélték egy-egy társadalmi osztály életét és fejlődését. Heine azonban Németország egyetlen osztályával, egyetlen pártjával sem kapcsolódott össze. Fejlődésében túlemelkedett a radikális kispolgárság látókörén, a proletariátus történelmi szerepének és történelmi küldetésének aránylag magas fokú megértéséhez jutott el, anélkül, hogy csatlakozni tudott volna a forradalmi proletariátushoz. Heine tehát világéletében a polgári és a proletár demokrácia között ingadozott. Jóllehet, igen korán felismerte, hogy a pártharcok és az alapjukat képező osztályharcok jelentősége túlnőtt a nemzeti ellentétek jelentőségén, mégsem tudott egészen és fenntartás nélkül valamely párthoz vagy osztályhoz csatlakozni. Mint polgári értelmiségi, néha igen nagyra van vele, hogy független, és a pártok felett áll. Leírja például, gúnyos dicsekvés hangján, anyjával folytatott párbeszédét:

*Die Mutter aber fing wieder an*
*Zu fragen sehr vergnüglich*
*Nach tausend Dingen, mitunter sogar*
*Nach Dingen, die sehr anzüglich.*

*Mein liebes Kind! Wie denkst du jetzt?*
*Treibst du noch immer aus Neigung*
*Die Politik? Zu welcher Partei*
*Gehörst du mit Überzeugung?*

*„Die Apfelsinen, lieb Mütterlein,*
*Sind gut, und mit wahrem Vergnügen*
*Verschlucke ich den süssen Saft,*
*Und ich lasse die Schalen liegen."**

De a heves politikai és irodalmi viaskodásokban, melyek életét végigkísérik, nem tarthatta fenn ezt a „splendid isolation"-t („bölcs elszigeteltséget"); szüksége volt küzdőtársakra és szövetségesekre. És ahol politikai, filozófiai és irodalmi nézetek terén csak némi kis közösségre is talált, Heine görcsösen kapaszkodott ebbe a közösségbe, és ameddig lehetett, igyekezett szemet húnyni a meglevő és számára soha meg nem szűnő ellentétek fölött. Csak elvétve mutatkozik meg, hogy ez a közösség valójában igen gyönge lábon állt. Így például Wienborg leírja egy beszélgetésüket, melynek során megkérdezte Heinétől, csakugyan olyan nagy költőnek tartja-e Immermannt. Heine eleinte dicsérte Immermannt. Majd kisvártatva csendesen hozzátette: „Meg aztán, nézze, borzalmas egészen egyedül lenni!" Ilyenformán állt a dolog Heine valamennyi baráti kapcsolatával.

Heine szellemileg olyannyira túlnőtt a polgári demokrácián, mint senki rajta kívül Németországban Marx előtt, felismerte a proletariátus történelmi szerepét és jelentőségét, azonban mégsem vált soha proletárforradalmárrá: ez magányának voltaképpeni nyitja, ez is az egyik oka, hogy mint egyedül álló, csakis önmagára utalt forradalmár, aki az állam és a polgári társadalom ellen vívott harcában egyetlen pártra sem támaszkodott, oly sok ingadozásra, oly sok csúfos megalkuvásra kényszerült. Mindamellett hű maradt életének alapvonalához. Egy későbbi versében joggal mondhatta:

* Anyámnak megint kedve jött
A kérdezősködéshez.
Ezernyi kérdése közt bizony
Akadt egynéhány kényes.

„Fiam, most hogy gondolkodol,
Még most se ment el a kedved
A politikától? Melyik párthoz
Köt meggyőződésed, elved?"

„Anyácskám! nagyszerű gyümölcs
A narancs. Élvezem én is nagyon
Az édes, zamatos levét,
Hanem a héját otthagyom."
(Kardos László fordítása)

*Verlorner Posten in dem Freiheitskriege,*
*Hielt ich seit dreissig Jahren treulich aus.*
*Ich kämpfe ohne Hoffnung, dass ich siege,*
*Ich wusste, nie komm ich gesund nach Haus.**

Heine képét tehát az határozza meg, hogy német forradalmár 1848 előtt. A júliusi forradalom és letelepedése Párizsban kibontakoztatja benne az európai méretű és jelentőségű forradalmi publicistát. Költészetében és publicisztikájában Heine igen korai előfutára a német–francia gondolatnak, mely a negyvenes évek szélső balszárnyon álló forradalmárainak egyik vezéreszméje lett. De publicisztikájának európai, német–francia jellege nem szünteti meg működésében a német forradalom ideológiai előkészítésének központi jelentőségét. Ellenkezőleg, annak folytán, hogy egyre jobban és elmélyültebben felismerte a társadalom osztályszerkezetét és a proletariátus vezető szerepét a forradalomban, lett belőle tisztábban látó és eltökéltebb német forradalmár. Persze, mint látni fogjuk, nézeteinek elmélyülése egyet jelentett azzal, hogy elmélyültek azok az ellentmondások is, melyek gondolkodását és életét feloldhatatlan disszonanciákká szaggatják.

A *Deutsch-Französischer Jahrbücher* hasábjain Marx rendkívül mélyrehatóan elemzi a német állapotokat. Ez az elemzés, melyet Heinével való benső barátsága idejében írt Marx, a heinei publicisztika módszerének és ellentmondásainak megvilágítására is szerfölött alkalmas. Marx Németország gazdasági és politikai elmaradottságából indult ki, de ezt az elmaradottságot az eljövendő forradalom perspektívájának nagy nemzetközi összefüggéseiben szemléli. Németország a polgári forradalom küszöbén áll, de olyan időben, amikor a fejlettebb országokban, amilyen Franciaország és Anglia, a burzsoázia és proletariátus osztályharca már a társadalmi fejlődés központi problémájává lett. A német helyzet tehát, Marx szavával élve, *anakronizmus.* „Még politikai jelenünk tagadása is már mint beporosodott tény hever a modern népek történelmi lomtárában . . . Ha tagadom az 1843-as német állapotokat, akkor francia időszámítás szerint alig tartok 1789-nél, nemhogy a jelenkor gyújtópontjában állanék." Németország nemzeti és nemzetközi helyzetének ez az elmélyült felfogása Marxot későbbi fejlődése során igen hamar elvezeti a

* Szabadságharc elveszett őrszemére
Harminc év hű kitartás néz reám.
Harcoltam, hogy győzök, nem is remélve,
S tudtam, nem látom épen a hazám.
(Szabó Lőrinc fordítása)

*Kommunista kiáltvány*hoz, ahhoz a felismeréshez, hogy a proletariátusnak forradalmi vezetőszerep jut a polgári forradalomban, s ahhoz a perspektívához, hogy a polgári forradalom átnő a proletárforradalomba. És Marx erről az álláspontról határozza meg a forradalmi publicista Németország érdekében elvégzendő feladatait. A harc középpontjába állítja az ideológia, különösképpen a német filozófia kritikáját, és ezzel utólagosan igazolja Heinének a harmincas években folytatott publicisztikai-kritikai tevékenységét. „Amint az ókori népek előtörténelmüket a képzeletben, a *mitológiában* élték át, mi németek a gondolatban, a *filozófiában* éltük utótörténelmünket. Mi *filozófiai* kortársai vagyunk a jelennek, anélkül, hogy *történelmi* kortársai lennénk. A német filozófia a német történelem *eszmei meghosszabbítása*. Ha tehát reális történelmünk *oeuvres incomplètes*-je helyett eszmei történelmünk *oeuvres posthumes*-jét kritizáljuk, akkor kritikánk kellős közepén áll azoknak a kérdéseknek, melyekről a jelen azt mondja: »that is the question«"

A német helyzet ellentmondásai és a belőle adódó ellentmondásos feladatok Heine publicisztikáját bizonyára már Marxszal való megismerkedése előtt meghatározták. Heine politikai publicisztikája két vonalon fut. Egyfelől ábrázolja és bírálja Franciaország társadalmi, politikai és kulturális fejlődését a júliusi monarchia idején, és itt Heine érdeklődése fokozott mértékben irányul a proletariátusnak a burzsoázia ellen vívott osztályharcára. Másfelől a német idealista filozófia, valamint a német klasszikus és romantikus költészet fejlődésének nagyvonalú és népszerű ábrázolásával és kritikájával kidomborítja azok világtörténelmi és politikai jelentőségét; ez egyértelmű a hegeli filozófia „iskolatitkának kifecsegésével", mint Heine maga mondja. És ennek a népszerű ideológiatörténetnek politikai csattanója Heine számára az, hogy a filozófiai körforgás a hegeli filozófiával bezárult, hogy Németország megteremtette a forradalom eszmei feltételeit, hogy Németországban a filozófiáról a cselekvésre, a gyakorlati forradalomra való áttérés, a korhadt abszolutizmus szétrombolása van napirenden.

Heine publicisztikája tehát Németországnak ugyanazon ellentmondásait fejezi ki, amelyeket Marx elméletileg tökéletesen megformulázott, s amelyekkel forradalmi taktikáját megalapozta. A különbség „csak" az, hogy Marx felismerte mindezen ellentmondások dialektikus összefüggéseit, magukban az ellentmondásokban találta meg a forradalmi mozgalom objektív motorját, míg Heine megállott az ellentmondások leszögezésénél, és szellemesen, de tehetetlenül hányódott a végletek közt. Heine tisztán látja az eljövendő proletármozgalom fellendülésének szükségszerűségét. A világkapitalizmus kialakulását, a proletariátus növekedését és megerősödését szükségszerű nemzetközi folyamatnak tekinti. Tisztában van azzal a végtelen nagy különbséggel

is, amely egyfelől Németország, másfelől Franciaország között fennáll, azonban képtelen arra, hogy ebből a német forradalom perspektívájára nézve konkrét és reális következtetéseket vonjon le. Ez a bizonytalanság mutatkozik meg aztán abban is, ahogyan Franciaország fejlődésének perspektíváját szemléli. Ma igen könnyű és olcsó dolog előkelően lenézni a költő Heine „politikai tapasztalatlanságát". De ha figyelembe vesszük, hogy állt Németországban a publicisztika a negyvenes években Marx és Engels fellépése után (a harmincas évekről nem is szólva), egyetlen publicistát sem találunk, aki Heine ellentmondásos magaslatára emelkedett volna. Németország radikálisai vagy vulgáris, korlátoltan politikai forradalmárok, akik a kisállamok abszolutizmusának elsöprésében látják az egyetlen harci célt, mely mögött számukra teljesen eltűnnek a társadalmi kérdések (Heinzen típusa), vagy pedig elmosódottan idealista, reakciós utópisták, akik egy „tiszta szocialista" forradalom ábrándképétől nem látják a konkrét feladatokat, azt, hogy mindenekelőtt a feudális csökevényeket kell forradalmi eszközökkel eltüntetni („az igazi szocialisták"). Heine publicisztikája mindkét irányzathoz képest rendkívül magas szinten áll; Marx és Engels forradalmi álláspontját Heine jobban megközelíti bármely kortársánál, kivéve a Kommunisták Szövetsége egészen kis számú tudatos tagjait.

Heine számára döntő élmény ifjúkori lelkesedése a francia forradalomért. Memoárjainak fönnmaradt töredékeiben így beszél a két nagy szenvedélyről, melyeknek egész életét szentelte: „... szeretem a szép nőket, és szeretem a francia forradalmat; a modern furor francese megszállottja voltam, amikor a középkor landsknecht-jeivel vívtam harcomat." A rajnavidéki Heinénél, aki a napóleoni Düsseldorfban élte siheder korát, a francia forradalomért való lelkesedés erősen összefonódik, kivált kezdetben, a Napóleon-rajongással. Rahel Varnhagen az *Útirajzok* egyik-másik helyét bírálva, rá is süti a bonapartizmus bélyegét. De már a júliusi forradalom előtt, a németországi publicisztikai harcok hatása alatt Heine nézetei, természetesen ingadozásokkal, egyre tisztábban a forradalom irányába fejlődnek. Még mielőtt Párizsba költözött volna, kijelentette, hogy ő Napóleont csak a Brumaire-ig tiszteli, vagyis csak mint a francia forradalom végrendeletének végrehajtóját ismeri el. És a forradalmi gondolat Heinében egyre erősebb plebejus hangsúlyt kap. Már ifjúkori *Ratcliff* drámájában fölbukkan, bár nagyon zavarosan és epizódszerűen, a később Heine világszemléletében döntővé vált „nyomorkérdés". És ha közvetlenül Párizsba költözése után lelkesen üdvözli a júliusi forradalmat, ezt egy helgolandi halász szájába adott, persze illúziókkal telített fölkiáltással teszi: „A szegény emberek győztek!"

Persze ő már akkor sem osztozott teljesen a helgolandi halász illúzióiban.

Taktikai szempontból ugyan helyesnek tartja, különösen Németországban, ha a forradalmi harcot kizárólag a feudális csökevények felszámolására összpontosítják. De már tudja, hogy a forradalomnak túl kell nőnie ezeken a kereteken, és a maga részéről lelkesen üdvözli, mikor ez valóban be is következik. Párizsba utazása előtt az *Útirajzok* utolsó, Németországban megjelent kötetéről ezt írja Varnhagennek: „A könyv szándékoltan olyan egyoldalú. Tudom jól, hogy a forradalom minden társadalmi kérdést felölel, s hogy a nemesség és az egyház nem egyedüli ellenségei. De egyszerűség okából a kettőt mint egyetlen szövetkezett ellenséget ábrázoltam, hogy ezzel erősítsem az ellenük indított támadást. Én magam még sokkal inkább gyűlölöm a burzsoá arisztokráciát."

Heine antikapitalista tendenciái, melyek már a júliusi forradalom előtt, angliai tartózkodása idején, élénken megnyilatkoztak, szilárdabb és általánosabb formát öltenek Párizsban a júliusi királyságról szerzett tapasztalatainak hatására. Egyre világosabban látja, hogy válik minden eddigi forradalomban a proletariátus, a plebejus réteg, a nép puszta ágyútöltelékké az idegen osztályérdek, a burzsoázia szolgálatában. Kilenc évvel a júliusi forradalom után a szegény emberek győzelmére vonatkozó passzust a következőképpen kommentálja: „Régi történet ez. Időtlen idők óta nem magáért, hanem másokért vérzett és szenvedett a nép. 1830 júliusában annak a burzsoáziának vívta ki a győzelmet, amely semmivel sem jobb, mint a nemesség, melynek helyére lépett, ugyanazzal az egoizmussal... A nép a győzelem által semmit sem nyert, csak megbánást és nagyobb ínséget. De bizony mondom, ha megint megkondul a vészharang, és a nép puskát ragad, ezúttal majd magáért harcol, és követeli a megszolgált bért."

A „gazdagodjatok meg!" jelszó Franciaországa végtelen működési teret ad Heine gyűlölködő iróniájának. Nem elégszik meg azzal, hogy megfigyeli és kigúnyolja a júliusi királyság általános korrupcióját, a vasút-spekulációkat stb., hanem ugyanakkor leleplezi a francia kapitalizmus kicsinyes szatócsszellemét, mely a nemzet minden fontos érdekét egy polgári arisztokrácia tőzsdei érdekeinek rendeli alá. „Casimir Périer lealacsonyította Franciaországot, hogy felverje a tőzsdei árfolyamokat." Megfigyeli, akárcsak vele egyidőben Balzac, miként süllyed az irodalom és a sajtó egyre inkább a tőke vazallusává, s ennélfogva hogyan korrumpálódik egyre inkább. Megfigyeli és szüntelen iróniával ostorozza, hogy a szerelmet a legális és illegális prostitúció különféle formáivá züllesztí le a kapitalizmus. Megfigyeli, hogy az egykori harcosok lassanként elmerülnek a kapitalizmus szennyes áradatában, például, hogy a régente üldözött és bátran szenvedő saint-simonistákból kapitalista vállalkozók lettek. Gúnyosan írja le a párizsi börzepalotát: „A legnemesebb

görög stílusban épült, és a leghitványabb üzlet, az állampapírokkal való kufárkodás fölszentelt hajléka lett." Napóleon építette – írja – egy időben a dicsőség templomával és ugyanolyan stílusban. „A dicsőség temploma, sajnos, nem készült el . . . de a börze, az itt áll készen, tökéletes pompájában, és nyilván befolyásának tulajdonítható, hogy nemesebb vetélytársa, a dicsőség temploma, mindmáig befejezetlen . . ."

Heine, mint legtöbb nagy kortársa, mint a francia forradalmat követő időszak minden jelentős költője, főként azért gyűlöli a kapitalizmust, mert radikálisan elpusztít vagy bemocskol minden heroizmust, minden valódi emberi nagyságot. A tragédia hanyatlását a burzsoázia uralmának tudja be. „Minden nagyság eltörpülését, a hősiesség radikális megsemmisülését pedig különösen annak a burzsoáziának, annak a polgári rendnek köszönhetjük, mely itt, Franciaországban a születési arisztokrácia bukásával uralomra jutott, és szűkös, józan szatócs-érzületeivel az élet minden szférájában kivívta a győzelmet. Egy kevés idő még, és ezen a földön minden hősi gondolat és érzés, ha ugyan meg nem szűnik teljesen, legalábbis nevetségessé válik . . . A gondolat emberei, akik a 18. században fáradhatatlan munkával készítették elő a forradalmat, pirulnának, ha látnák, kikért dolgoztak . . ."

Heine Napóleon-rajongása, mint láttuk, politikai érettsége folytán jelentősen csökkent, de azért eleven maradt, mint ellenzéki magatartás a Lajos Fülöp alatti jelenkor kicsinyes hitványságával szemben, mint fölmagasztalása a polgári fejlődés ama hősi korszakának, mely a reneszánsszal kezdődik, politikailag pedig a francia forradalommal éri el csúcspontját. És éppen későbbi, politikailag érettebb életszakaszában értékeli igazán Napóleon jelentőségét Németország és Európa fejlődése szempontjából. Egy ízben kiemeli, hogy ha nincs francia forradalom és nincs Napóleon, a klasszikus német filozófiát csírájában elfojtották volna a reakciós kis despoták. Hangsúlyozza, hogy Waterloonál Napóleon és a franciák nemcsak saját tűzhelyükért harcoltak, hanem Napóleon és Wellington mint a demokrácia és az arisztokratikus reakció zászlóvivői állottak egymással szemközt.

De Heine gyűlölete a kultúrát és az emberi nagyságot elpusztító kapitalizmus ellen mégsem romantikus. Heine a kapitalista világ hitványságával mindig a burzsoázia hősi periódusának forradalmi lendületét és eljövendő forradalmak hősi nagyságát állítja szembe, nem pedig a kapitalizmus előtti állapotok dohos idilljét. Már az *Útirajzok*ban beszél a középkor nyugodt boldogságáról, a művészet hatalmas föllendüléséről a középkorban; ámde, mondja, a szellem könyörtelenül túllépett ezen az állapoton. Föl lehet vetni a kérdést, több-e a boldogság ma, mint régen volt, s a kérdésre igennel felelni nem könnyű; „de tudjuk azt is, hogy az a boldogság, amelyet egy hazugságnak

köszönhetünk, nem igazi boldogság, hogy egy istenhez közelibb állapot, egy magasabb emberi méltóság tépett pillanataiban több boldogságot érezhetünk, mint a bárgyú vakhit átvegetált hosszú esztendői alatt." Később Heine sokkalta materialisztikusabban vetette fel ezt a kérdést. Megérti, hogy az ipari fejlődés miképp ássa alá a feudalizmust és ideológiáját, főként a vallást; és bármily élesen támadja különben a kapitalizmust, ezt a fejlődést föltétlenül igenli. Egy helyütt a forradalom legerősebb előmozdítójának mondja a Rotschildokat. „Rotschildban egyikét látom a legnagyobb forradalmároknak, akik a modern demokráciát megalapozták. Richelieu, Robespierre és Rotschild az én fülemben három terrorisztikus név, ők jelentik a régi arisztokrácia fokozatos megsemmisülését. Richelieu, Robespierre, Rotschild Európa legfélelmetesebb egyenlősítői."

Heinét a kapitalista társadalom és kultúrája fölött gyakorolt kritika egyre inkább ahhoz a bizonyossághoz vezeti, hogy ennek a társadalomnak napjai meg vannak számlálva. „Az új polgári társadalom az élvezetek bódulatában sietve ki akarja üríteni az utolsó serleget, úgy, mint 1789-ben a régi nemesi társadalom – hallja is már a folyosón döngő lépteit az új isteneknek, akik kopogtatás nélkül lépnek majd az ünnepi terembe, és feldöntik az asztalokat." Heine annyira gyűlöli és megveti a burzsoáziát, hogy alábecsüli ellenállóképességét egy proletárforradalom esetében. „A burzsoázia sokkal kisebb ellenállást fog kifejteni, mint annak idején az arisztokrácia; mert a régi nemesség még legszánalmasabb gyarlóságában, erkölcstelen elernyedésében, kurtizánkultusza elfajulásában is át volt hatva egy bizonyos point d'honneur szellemétől, aminek nyoma sincs burzsoáziánkban, melyet az iparosodás szelleme virágoztat föl, de elpusztítani is az fogja." A burzsoázia, véli Heine, nem hisz saját létjogában, nincs benne önbecsülés: társadalmi rendje könnyűszerrel össze fog omlani.

Heine nemcsak amiatt becsülte alá a burzsoázia megbuktatásának nehézségét, mert megvetette, mégpedig teljesen megokoltan, a burzsoázia ama képviselőit, akiket közelről megismerhetett, hanem amiatt is, mert lelkesedett a demokratikus, plebejus és proletár forradalmárokért, egyedül őket tartotta a kor igazi hőseinek. A Saint-Méry-kolostor védelme Heine szemében az ő jelenkorának egyetlen valódi hőstette; később ugyanúgy lelkesedik a sziléziai takácsok hősies felkeléséért, és még amikor a februári forradalommal kapcsolatban a legnagyobb csalódás éri, akkor is mindegyre kiemeli a munkások hősiességét. Ezekben a hősökben látja a heroikus korszak nagy alakjainak méltó utódait.

Egészséges történelmi ösztöne és költői érzékenysége azonban aggályokat kelt benne a polgári demokrata forradalmárok kísérleteivel szemben, amelyek

a jelenben fölújítanák a konvent heroikus korszakát. Inkább érzi, mintsem képes lenne megokolni, hogy a júliusi királyság jakobinusai „a múlt plagizátorai". A harmincas évek elején meghallgatja a nagy forradalmár, Blanqui egyik előadását, annak tartalmával teljesen egyetért, benyomásait azonban mégis így foglalja össze: „A gyűlés még egészen az 1793-as *Moniteur* valamelyik agyonolvasott, ragacsos példányának szagát árasztotta."

Németország tekintetében is bizalmatlan, és megveti a jakobinusok majmolóit. Politikai szembenállása Börnével lényegében arra vezethető vissza, hogy Heine tágabban és mélyebben fogta fel a forradalmat, mint a szűk látókörű és korlátoltan jakobinus Börne. De ugyanakkor tudja, hogy a Párizsban kigúnyolt 1793-as *Moniteur* Németország számára a forradalom lobogója: „Varázsigék vannak benne, igék, melyek föltámasztják a holtakat, és az élőket halálba küldik, törpékből óriásokat növesztenek, és az óriásokat agyonzúzzák, igék, melyek egész hatalmatokat úgy metszik el, mint a nyaktiló egy király nyakát."

Ugyancsak ösztönösen, inkább ellentmondások közt mozogva, semmint az ellentéteket mozgó egységbe összefoglalva érti meg az eljövendő német forradalom nemzeti jellegét. Fáradhatatlanul csúfolja a Barbarossa-romantikát, a régi Németország föltámasztásáról szőtt romantikus álmokat és a fekete-vörös-arany színeket. De a *Téli mese* előszavában, ahol gúnyolódása a legkeserűbb és legátfogóbb, erről a kérdésről így ír: „Színeiteket tisztelni és becsülni fogom, ha majd megérdemlik, ha majd egyebet is jelentenek, mint henye vagy szolgai játékot. Tűzzétek ki a fekete-vörös-arany zászlót a német gondolat csúcsára, tegyétek meg a szabad emberség lobogójává, és én odaadom érte szívem vérének legjavát." A németeket figyelmezteti: Elzász-Lotharingiát csak akkor kaphatják vissza, ha az elzásziaknak egy német forradalom következtében nagyobb szabadságot adnak, mint amilyent Franciaország ad. A német forradalomnak ez a tágabb és mélyebb fölfogása megnyilvánul minden kérdésben, amelyben Heine ellentétben áll Börnével és más korlátolt vulgáris demokratákkal. Heine tudja, hogy a nemzeti egység helyreállítása a német forradalom központi kérdése. Kigúnyolja, akárcsak Börne, az úgynevezett „felszabadító háborúk" szervilizmusát, de látja, hogy a német nacionalizmus képviselői a restauráció időszakában politikai kényszerűségből csatlakoztak a liberális mozgalomhoz, és csak hosszabb fejlődés során, a vereségek okozta differenciálódás következtében szakadtak el a haladó irányzattól. „Igen, a német forradalmárok hadában csakúgy hemzsegtek az egykori németkedők, akik savanyú szájízzel szajkózták a modern harci jelszót, és még a *Marseillaise*-t is énekelték. Ámde közös harcról volt szó egy

nagy közös érdekért, Németország egységéért... Vereségünk talán szerencse..."

Ezért van, hogy Börne egyszerűen, moralizálva renegátnak bélyegzi Menzelt, míg Heine, aki Menzelt irodalmi vonalon legalább ugyanolyan megsemmisítő gúnnyal végzi ki, látja azt a politikai és társadalmi mozgalmat is, melynek ez a renegátság következménye volt.

Heine viszonya a köztársasági államformához – eltekintve most általános vagy magántaktikai monarchizmusától – egész sor ellentmondást tartalmaz. A döntő ellentmondások egy része azonban magában a dologban gyökerezik. Marx mondta később, összefoglalva az 1848-as forradalom tapasztalatait, hogy „*a köztársaság általánosságban csak a polgári társadalom politikai átalakulásának formája*, nem pedig *konzervatív létformája*, mint például az Északamerikai Egyesült Államokban." Heine érzi, hogy a burzsoázia viszonya a köztársasághoz független a köztársasági államforma elvont lényegétől. „A francia burzsoázia egy korábbi fajtájú köztársaságtól, sőt egy kis robespierre-izmustól sem ijedne meg, és szívesen megbékülne ezzel a kormányformával, nyugodtan menne őrszolgálatra, és védené a Tuileriákat, mindegy neki, hogy egy Lajos Fülöp vagy egy Közjóléti Bizottság székel-e ott; mert a burzsoázia mindenekelőtt nyugalmat akar, és a meglevő tulajdonjogok védelmét kívánja – ezeket az igényeket pedig a köztársaság ugyanúgy ki tudja elégíteni, mint a királyság. De ezek a boltosok ösztönösen sejtik, hogy hogy a köztársaság manapság már nem a kilencvenes évek alapelveit képviselné, hanem csupán formai keret lenne, amelyen belül egy új, példátlan proletáruralom vetné meg a lábát, a tulajdonközösség összes hittételeivel. Külső kényszerűségből, nem belső hajlamból konzervatívok, és a félelem itt mindennek a támasza." Ebben az összefüggésben fogja fel Heine Lajos Fülöp jelentőségét. Szerinte „ő a nagy tűzoltófőparancsnok, aki elfojtja a lángot, és megelőzi az általános világégést." A köztársaság kérdése tehát, úgy véli, a legszorosabban kapcsolódik a forradalom „második felvonásához", mely hatalomra fogja vinni a proletariátust.

Ebben a kérdésben mutatkozik meg legtisztábban Heine világnézetének legmélyebb belső hasadása, ingadozása a két nagy társadalmi osztály között. A februári forradalom szánalmas lefolyása Heine életének egyik legnagyobb csalódása volt. Louis Blanc-t, Lamartine-t és a többieket csak a legkeserűbb gúnnyal tudta illetni. De nemcsak amiatt szomorkodik, hogy a forradalom ama „második felvonásához" fűzött reményei a júniusi csatában dugába dőltek, hanem ugyanakkor állandó aggodalomban él, hogy ezek a reménységek mégis teljesedhetnének. A proletárforradalom végső győzelmét elháríthatatlan szükségszerűségnek tekinti, de egyúttal retteg a győzelemtől, mint ami

szerinte egyértelmű a kultúra végpusztulásával, jóllehet, mint láttuk, nincs kétsége afelől, hogy a kultúra éppen a kapitalizmusban napról napra és óráról órára pusztul.

E korszak nagy írói közt egyáltalán nem elszigetelt jelenség az az ellentmondás, hogy egyfelől belátják a polgári kultúra összeomlásának szükséges voltát, másrészt ezt az összeomlást világvégének fogják fel. Balzac is látja azokat a belső ellentmondásokat, melyek a polgári társadalmat pusztulásba hajtják, és ezt a pusztulást minden kultúra vesztének tekinti. Heine esete azonban sokkal kiélezettebb és bonyolultabb. Mert Heine korántsem áll – mint Balzac – teljesen értetlenül szemben a proletariátus fejlődésével és szükségszerű követeléseivel. Nemcsak azt látja, hogy a proletárforradalom történelmileg szükségszerűen és elháríthatatlanul sarjad a kapitalista fejlődésből, a polgári forradalmak egymást követő fokozataiból, látja és megérti ennek a forradalomnak hátterét és jogosultságát is. Épp az különbözteti meg e korszak jelentős polgári ideológusaitól, hogy náluk mélyebben érti meg a proletárforradalom anyagi alapját. Teljesen tisztában van azzal, hogy semmiféle jogdeklaráció, ha mégoly jakobinus-radikális eréllyel viszik is keresztül, nem elégítheti ki a legelemibb emberi jogot, a táplálkozás jogát. A kommunizmus cáfolhatatlan igazsága Heine szerint abban rejlik, hogy ez a jog fennáll, s hogy a modern kapitalista fejlődés lehetővé teszi a kielégítését. *A vándorpatkányok* című késői költeményében kicsúfolja a filiszterek félelmét a proletárforradalomtól, és illúzióikat, hogy érvekkel vagy fegyveres erővel föllépheznek a forradalom ellen:

*Nicht Glockengeläute, nicht Pfaffengebete,*
*Nicht hochwohlweise Staatsdekrete*
*Auch nicht Kanonen, viel Hundertpfünder,*
*Sie helfen euch heute, ihr lieben Kinder!*

*Heut helfen euch nicht die Wortgespinste*
*Der abgelebten Redekünste.*
*Man fängt nicht Ratten mit Syllogismen,*
*Sie springen über die feinsten Sophismen.*

*Im hungrigen Magen Eingang finden*
*Nur Suppenlogik mit Knödelgründen,*
*Nur Argumente von Rinderbraten,*
*Begleitet mit Göttinger Wurstzitaten.**

Heine azonban nem áll meg annak a materiális szükségszerűségnek és lehetőségnek egyszerű elismerésénél, hogy a proletariátus követeléseit teljesíteni kell. A legnagyobb éberséggel figyeli annak a fejlődésnek ideológiai tükröződéseit, amelyen a proletariátus a saint-simonizmustól Proudhonig végigment. Ő talán ennek a korszaknak egyetlen polgári ideológusa, aki felismeri a szükségszerű összefüggést a proletármozgalom és a vele össze nem kapcsolódó utópista elméletek közt, s aki igen korán megjósolja, hogy a proletármozgalomnak egybe kell forrnia a szocialista elmélettel, s hogy ebben az egyesülésben el fog senyvedni valamennyi utópista szekta. Párizsi tudósításainak főhőse ilyenformán, kivált a negyvenes évek kezdetétől, a proletariátus. Lajos Fülöp, mondja *Lutetia* című könyvéről írt egyik levelében, csak afféle mellvéd. „Könyvem hőse, igazi hőse a szocialista mozgalom . . ." Más helyen pedig ironikusan jellemzi saját helyzetét a tudósító minőségében. Olyan ez, mintha egy tudósító az ókori Rómából nem a római császár udvarában folyó állami intrikáról írna, hanem az első keresztények homályos és üldözött maroknyi csapatáról. És ugyanekkor Heine kiemeli a kommunistákat mint „az egyetlen franciaországi pártot, amely határozott figyelmet érdemel". Mivel viszonylag nagy megértéssel figyeli a proletárok forradalmi mozgalmát, annál élesebb és feltűnőbb az ellentmondás, hogy a mozgalom győzelmétől úgy fél, mint valami világösszeomlástól.

A szocialista elmélet és a forradalmi munkásmozgalom egyesítésének gondolata Heinénél tisztán elméleti követelmény, legjobb esetben egy szükségszerűség aforisztikus megállapítása marad, de sohasem válik gyakorlati és konkrét felismeréssé. Heine szocialista perspektívája tehát a levegőben lóg. Éles szemmel figyeli meg a tényeket és a polgári társadalom fejlődésének tendenciáit, ebből a szocialista irányú általános forradalmi változás szükségszerűségére következtet. De ez gondolataiban – mindegy, hogy lelkesedéstől

* Ti jó urak, harang, ima
Sok bölcs Tanács dekrétuma,
Százfontos ágyu is, temérdek,
Ma mindezekkel mit sem értek.

Szú-ette frázis, nyűtt tiráda
Patkányokon nem fog, hiába!
Prókátor-furfang, sem talizmán,
Átbujnak a legszebb szofizmán.

Üres begyet csak leves-indok,
Gombócos érv, sőt – többet mondok –
Felsál-logika lelkesít és
Kolbász-idézet, mint körítés.
(Gáspár Endre fordítása)

avagy borzongástól kísérve – úgy jelenik meg, mint fantasztikus istenek-alkonya a polgári társadalomban, mintha hirtelen, robbanásszerűen kezdődnék el egy új világkorszak. Konkrét közvetítéseknek nyoma sincs. A szocialista forradalomról, mint konkrét történelmi folyamatról Heinének nincs elképzelése. E tekintetben világéletében megmaradt az utópizmus módszertani álláspontján: számára a szocializmus állapot, egy eljövendő világhelyzet. Bármennyire túljutott egyébként gondolatilag is a saint-simonizmuson, bármennyire megérti, hogy a forradalom szükséges alapföltétele a szocialista világrendnek – ebben a tekintetben saint-simonista hegeliánus marad.

Heine, mint már tudjuk, a hegeli filozófiából, kivált éppen annak történet-filozófiai és esztétikai részéből, igen sok fontos gondolati motívumot sajátított el. De ellentétben Hegellel, nem vert gyökeret a jelennél; arra törekedett, hogy Hegel történelmi dialektikáját eszközül használja a jövő felé mutató fejlődési tendenciák megismerésére. Hogy így továbbfejlesztette a hegeli filozófiát – e filozófia módszerének haladó tendenciáit – abban nála jelentős szerepet játszott a saint-simonizmus. Tudvalevőleg Hegel, forradalmár ifjúkora után, az antikvitást úgy tekinti, mint ami végleg a múlté. Szerinte a kereszténység történelmi szükségszerűséggel egyszer s mindenkorra túlhaladta az antik szellemet. Heine viszont éppen a saint-simonista szenzualizmus befolyása alatt, az általa jósolt és várt forradalomtól az antik érzéki gyönyör és életkedv megújulását, mindenféle keresztény aszkézis végérvényes leküzdését remélte. Amikor az emberiség fejlődésének ezt az új időszakát az előző forradalomhoz kapcsolja, a hegeli módszer szellemében túlhaladja Saint-Simon történelmi felfogását, bár nála is, akárcsak az utópistáknál, a szocializmus egy várt jövőbeli állapot, mely nem bontakozik ki szervesen a proletariátus felszabadulásának folyamatából.

Abban, hogy Heine ennyire idegenül áll szemben a proletárforradalom konkrét alapjával és történelmi konkretizálásával – a rendkívül sokoldalú műveltségű és érdeklődésű Heine a politikai gazdaságtan problémáival sohasem foglalkozott – híven tükröződik idegenkedő viszonya magához a munkásmozgalomhoz. Bármennyire rokonszenvezik is a szocialista forradalommal, bármennyire lelkesedik is a harcoló munkások hőstetteiért, itt képtelen volt áthidalni a távolságot. Természetesen túlzott leegyszerűsítése, sőt vulgarizálása lenne a problémának, ha ebben csak a költő intellektuális „arisztokratizmusát" akarnánk látni. Inkább azt kell mondanunk, hogy ellenérzése a forradalmi mozgalom akkori objektív ellentmondásaiból fakadt. A munkásmozgalom ott tartott, hogy éppen leküzdeni készült kezdeti állapotának jakobinus-puritán aszkétizmusát. Ez azonban bonyolult, hosszadalmas és

ellentmondásos folyamat volt. (Gondoljunk csak Engels párizsi harcaira a kézműves-kommunizmus primitív „bárdolatlansága" ellen.)

Heine azáltal, hogy hegeli szellemben átdolgozza a saint-simonizmust, *gondolatilag*, de csakis gondolatilag, túljutott ezen a primitív aszketizmuson. „Mi (a német pantheista filozófusok, L. Gy.) az anyag jólétét, a népek anyagi boldogságát sürgetjük, mert tudjuk, hogy az ember isteni lényege testi megjelenésében is megnyilvánul, a nyomor pusztítja és silányítja a testet, Isten hasonmását, és azáltal a szellem ugyancsak tönkremegy . . . Nem akarunk sansculotte-ok lenni, mértékletes polgárok, silány kis elnökök. Egyenlőképpen nagyszerű, egyenlőképpen megtisztult, egyenlőképpen átszellemült istenek demokráciáját alapítjuk meg. Ti egyszerű öltözködést, mértékletes erkölcsöket és fűszertelen főzeléket kívántok: mi ellenben nektárt és ambróziát, bíborpalástokat, költséges illatfelhőt kívánunk, gyönyört és pompát, derűs nimfatáncot, zenét és komédiát – ne vegyétek zokon, erényes republikánusok! Cenzori szemrehányásaitokra azt válaszoljuk, amit már Shakespeare valamelyik bolondja mondott: „Úgy véled, mert te erényes vagy, ezen a földön ne lehessenek ínycsiklandó torták, ne lehessen édes pezsgő többé?"

Ez a heinei koncepció kétoldalú, és összekuszálódnak benne burzsoázia és proletariátus között ingadozó helyzetének összes ellentmondásai. A szocializmus szenzualisztikus, aszkézisellenes felfogása Heine szemében nem zárja ki a harc hősiességét. Ellenkezőleg, amint láttuk, vonzódása a szocializmushoz részben épp onnan ered, hogy fájlalja a burzsoázia heroikus időszakának elmúltát. Éppen az imént idézett hely előtt mondja: „. . . és most az igazi hősiesség igazi nagy tettei magasztosítják majd föl ezt a Földet". És azzal, hogy túljutott a kezdeti munkásmozgalom primitív aszketizmusán, egy objektív lépést is tett előre, és bármennyire elmosódottak is pantheista-vallásos megfogalmazásai, mégis földereng bennük a felismerés, hogy az emberi személyiség igazán csak a szocializmusban valósulhat meg; sejtelmes eszmei felülemelkedés ez a szocializmus minden kezdetleges falanszteri és kaszárnyai elgondolásán.

De ennek az elgondolásnak mélyén, elválaszthatatlan kapcsolatban progresszív-szocialista tendenciáival, egy polgári, Thermidor utáni elem is megbúvik: a forradalmi korszak hősi aszketizmusának leküzdésére irányuló törekvés polgári formája, az a gondolati tendencia, mely mindazokban, akik Heinét szellemileg döntően befolyásolták – Goethében, Hegelben, Saint-Simonban – ugyancsak elevenen éltek. Nem véletlen, hogy Heine alkalomadtán Napóleont is saint-simonista császárnak minősítette. És Heine ingadozásai a szocializmus kérdésében most már úgy jelentkeznek, mint annak jelei, hogy minden utópista szükségképpen visszaesik a polgári álláspontra, ha elhanyagolva

a reális, konkrét-történelmi-dialektikus közbenső fokozatokat, konkrét jelenné akarja emelni a végső szocialista állapotot. Ebben a gondolatmenetben azután természetesen tükröződik a nehézségektől, a közbenső állomások rútságától való irtózás, és ezeknek a nehézségeknek a tekintetében Heinének nem adhat segítséget, iránymutatást a szocialista végső állapot utópisztikus víziója, ellenkezőleg: a végcél és a jelen kontrasztja csak fokozza kétségbeesését.

Heine állásfoglalása, legyen az mégoly ingadozó és ellentmondásos, nem ködösítheti el azt a tényt, hogy amikor polemikusan lép fel a primitív aszketizmus, az aszkétikus jakobianus és a primitív munkásmozgalom vulgarizáló szűkkeblűsége ellen, sok tekintetben igaza van. Teljesen igaza van a börnei koncepció republikánus szűklátókörűségének megítélésében, s abban is, amikor Börne korlátolt támadásaival szemben a nagy polgári örökség (Goethe, Hegel stb.) védelmére kel. Bizonyára nem véletlen, hogy a fiatal Marxnak szándékában állt Heinét nyilvánosan megvédeni a Börne-vitában. A primitív munkásmozgalom kritikájában annyiban nincs igaza, hogy nem képes fölfogni a munkásmozgalom azon belső tendenciáit, melyeknek reális, nem utópisztikus módon ennek a fejlődési stádiumnak leküzdéséhez kellett vezetniök.

Tendenciáinak kétoldalú mivoltából ered Heine híres és sokat taglalt ingadozása a szocializmusért való lelkesedés és a proletárforradalom realitásától való riadt irtózás között. A forradalom kezdeti lendülete a negyvenes években Heinét a szocializmushoz való közeledés tetőpontjára vezeti el. A *Lutetia*-tudósítások, a Börne-ellenes könyv, az *Atta Troll* és *Németország, téli rege* jelzik publicisztikai és költői téren ezt a tetőpontot. Emberileg ez a fejlődés Heinének Marxszal kötött szoros és bensőséges barátságában éri el csúcspontját, párizsi tartózkodása alatt (1843) és utána egészen az 1848-as forradalomig. A Marxszal való barátság időszakában még olyan költői és gondolati mozzanatok is jelentkeznek, amelyek konkrétabb közeledést jelentenek a forradalmi mozgalomhoz (a *Takácsdal*). És a szocializmus igenlése most fönntartás nélküli, szenzuális-materialisztikus lelkesedés hangján szólal meg Heine lantján:

*Ein neues Lied, ein besseres Lied,*
*O Freunde, will ich euch dichten!*
*Wir wollen hier auf Erden schon*
*Das Himmelreich errichten,*

*Wir wollen auf Erden glücklich sein*
*Und wollen nicht mehr darben;*
*Verschlemmen soll nicht der faule Bauch,*
*Was fleissige Hände erwarben.*

*Es wächst hienieden Brot genug*
*Für alle Menschenkinder,*
*Auch Rosen und Myrthen und Schönheit und Lust,*
*Und Zuckererbsen nicht minder.*

*Ja, Zuckererbsen für Jedermann,*
*Sobald die Schoten platzen!*
*Den Himmel überlassen wir*
*Den Engeln und den Spatzen.**

Csak a februári forradalom után kapnak idevágó kijelentései komor és kétségbeesett hangsúlyt. De nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy csak a kép színezése, az ének hangneme változik, nem pedig a társadalmi tartalom. Ez a *Vándorpatkányok*ból korábban idézett, komor iróniával telített strófákban, valamint a most idézett derűs himnuszban egy és ugyanaz. A halálosan beteg, ágyhoz láncolt, a külvilágtól szinte teljesen elszigetelt Heine a nagy csalódást a februári forradalomban, a proletariátus vereségét a júniusi csatában, a forradalom bukását Németországban, Ausztriában és Magyarországon, a reakciónak 1848-ra következő egész időszakát olyan körülmények között éli át, hogy csak az önmagából merített erő tette volna rá képessé, hogy a kétségbeesett hangulatok árja ellen ússzék. Ezek a kétségbeesett hangulatok csakugyan megejtették. Nem ismervén a munkásmozgalom konkrét belső erőit, nem ismervén a konkrét forradalmi elméletet az új

* Én újabb dalt, barátaim,
Újat és jobbat zengek:
Mi már a földön idelenn
Építjük fel a mennyet.

Le a nyomorral! Itt akarunk
Boldogabb, jobb jövendőt –
Ami munkás kéz nyomán terem,
Ne falják rusnya bendők.

A föld ölén mindenkinek
Elég kenyér csirázik,
Rózsa, mirtusz, szépség és erő
S cukorborsó rogyásig.

Cukorborsót mindenkinek,
Ha pattan zsenge tokja!
A mennyországot bízzuk a
Verebekre s angyalokra!
(Kardos László fordítása)

forradalmi fellendülés szükségszerű voltáról, képtelen leküzdeni önmagában ezeket a kétségbeesett gondolatokat. A magány, melynek kihatásait a fellendülés és a harc időszakában is meg kellett állapítanunk Heinénél, most kettőzött súllyal nehezedik rá. De kétségbeesésbe torkolló fejlődését csak össze kell hasonlítani a szocialisták s félszocialisták tömeges elpártolásával – a vereség után – a forradalom eszményeitől, hogy lássuk (viszonylag) mennyire hű maradt Heine életének nagy eszményéhez.

A „matrác-sír" magányában a bonapartista reakció fullasztó légkörében Heine elveszti hitét a szocializmustól várt kulturális fellendülésben, abban a szenzualisztikus földi paradicsomban, a szocializmusban, hol a maximális testi-lelki fejlettségig juthat el a személyiség. Halála előtt néhány hónappal, a *Lutetia* francia kiadásának előszavában iszonyattal és borzongással fejezi ki ezt a félelemszülte látomást: „... ők (a kommunisták, L. Gy.) kipusztítják babérligeteimet és helyükbe krumplit ültetnek majd ... A rózsákat, a csalogányok tétlen jegyeseit ugyanaz a sors fogja érni; a csalogányokat, e haszontalan dalnokokat pedig elkergetik és ah, könyvem, a *Dalok könyve* jó lesz a szatócsnak, hogy zacskókat csináljon belőle, melyekbe majd kávét vagy dohányt mér a jövő vénasszonyai számára."

De mindezen rémképek ellenére a kommunizmus még mindig ellenállhatatlan hatást gyakorol Heinére. Két érvet hoz fel, amelyeknek, mint mondja, lehetetlenség ellenállni. „Mert e hangok közül az első a logika hangja. Az ördög logikus szellem, mondja Dante. Egy borzalmas szillogizmus tart gúzsbakötve, s ha azt a tételt, hogy minden embernek joga van enni, nem cáfolhatom meg, akkor alá kell vetnem magam mindannak, ami ebből következik ... A régi társadalom felett rég elhangzott a bírói ítélet. Történjék vele, aminek történnie kell! Dőljön romba az a régi világ, ahol elvész az ártatlanság, virul az önzés, ahol egyik ember halálra éheztette a másikat ... És áldott legyen a szatócs, aki verseimből zacskókat sodor majd, hogy kávét meg dohányt mérjen beléjük a szegény jó öregasszonyoknak, akiknek ebben az igazságtalan jelenben talán le kellett mondaniuk efféle élvezetekről – fiat justitia, pereat mundus!"

A második érv talán még erősebben és konkrétabban mutatja be Heinét, mint régi forradalmárt. Rokonszenvez a kommunistákkal, mert ellenségeinek ellenségei, ellenfelei a keresztény-német nacionalistáknak. „Világéletemben utáltam őket és hadakoztam ellenük, és most, hogy a haldokló kezéből kihull a kard, vigasztalást lelek abban a meggyőződésben, hogy a kommunizmus, mely először fog útjában rájuk találni, megadja majd nekik a kegyelemdöfést, s bizonyára nem bunkóütéssel végez velük az óriás, hanem egyszerűen agyontapossa őket, mint a varangyot." És Heine nyíltan vallja, hogy rokon-

szenvez a kommunizmussal, mert benne látja a nemzetközi gondolat képviselőjét, szemben a korlátolt polgári reakciós nacionalizmussal.

Ez a vallomás érthető nyelven beszél. Egyúttal megmutatja, hogy Heinének a szocializmushoz való viszonyában itt ugyanazok a motívumok és ugyanazok az ellentmondások hatottak, mint a himnikus igenlés idejében. A megváltozott viszonyok lényegileg csak a hangsúlyok eltolódását idézik elő. Ezzel az alapvonallal szemben nincs túlságos jelentősége annak, hogy Heine hébekorba reformisztikus tervezgetésekkel játszik; ezek éppolyan absztrakt utópiák, mint radikális víziói (például a jubileumi év mózesi „szociálpolitikája" a *Vallomások*ban)*. Ugyanígy nincs jelentősége annak, hogy a halálos beteg Heine az alkalmi beszélgetésekben a kommunistákat ellenségeinek nevezi; mert ilyenkor is mindig a kommunizmus győzelmének elkerülhetetlenségéről beszél. Mindezek az ingadozások ugyanabban a keretben játszódnak le. Heine a polgárság utolsó nagy költője, aki egyesíti magában a polgári fejlődés összes tendenciáit, valamilyen egységes és mindent átfogó világkép megalkotásának kísérletében, akiben még eleven maradt annak emléke, hogy mik a kötelezettségei a polgári értelmiségnek, mint az össztársadalmi forradalmi mozgalom ideológiai vezető rétegének. Ezek a tendenciák szükségképpen oda vezetik Heinét, hogy a kommunizmust a jövő győztesének ismeri el. De ezek a tendenciák nem eléggé erősek ahhoz, hogy őt – minden elkeseredett kritikája ellenére – véglegesen elszakítsák a polgári osztálytól, s lehetővé tegyék, hogy az új forradalmi osztály, a proletariátus talajában konkrétan és elevenen gyökeret eresszthessen. Ezáltal objektív szükségszerűséggel létrejön az ingadozások mozgástere, s ebben a térben a forradalmi fejlődés mindenkori állásához képest Heine az ujjongó optimizmus és a vigasztalan kétségbeesés végletei közt mozog.

Heine jelentősége abból a szempontból, hogy mit tett a forradalmi ideológia előkészítésére Németországban, a német irodalomtörténészek számára hétpecsétes titok. Minthogy nem ismerik vagy félreértik a hegelianizmus felbomlását, a hegeli dialektika forradalmi átalakítását és a materialista dialektika megteremtését Marx keze nyomán, ez az egész döntő fontosságú ideológiai fordulat homályban maradt. Engels, amikor történetileg ábrázolta ezt az átmeneti időszakot, nagy történelmi igazságossággal jelölte ki Heine helyét ebben a fejlődésben. Rámutat arra a paradox helyzetre, hogy a német reakció időlegesen saját világnézetének vallhatta a hegeli filozófiát, s hogy a haladás pártja Hegelben pusztán reakciót látott. „Amit azonban – mondja Engels –

* Mózes (3. könyv 25. fejezet) elrendeli, hogy minden ötvenedik évben mindenki visszakapja régi földtulajdonát.

sem a kormány, sem a liberálisok nem láttak, azt már 1833-ban meglátta legalább egy valaki, igaz, hogy ezt a valakit úgy hívták: Heinrich Heine."

Hegel szerepét Heine fejlődésében nem lehet eléggé nagyra értékelni. Ebben az értékelésben nem szorítkozhatunk azokra az alkalmi szövegszerű helyekre, ahol Heine kifejezetten, név szerint utal Hegelre. Heine teljes történelmi koncepciója (a görögség és a kereszténység felfogása), valamint Heine egész művészet-elmélete (antik és modern ellentéte, felfogása a romantikáról stb.) teljes egészében Hegel hatása alatt alakult ki. Hogy minderről a német irodalomtörténészek nem vettek tudomást, annak legfőbb oka, hogy az irodalomtörténészeknek teljes a filozófiai tudatlanságuk. Pedig Heine kifejezett – bár szórványos – hivatkozásai útmutatást adhatnának arra is, hogy mit köszönhet tanítójának, Hegelnek, arra is, hogy miképpen igyekezett saját interpretációjával túljutni Hegelen. Ez utóbbi tekintetben Heine nyomatékos haladó előfutára a radikális ifjú-hegelianizmusnak. Már első párizsi korszakában olyan szabadon és széles látókörűen értelmezi a hegeli filozófiát, és akkora politikai radikalizmussal alkalmazza, hogy ennyire csak az ifjú hegeliánusok legszélső balszárnya vitte. Persze az idealista dialektika materialistává való átfordításáig Heine sohasem jutott el. Noha Párizsban benső barátságba került Marxszal, sohasem értette meg a *Deutsch-Französische Jahrbücher*ben (melynek munkatársa volt) megjelent Marx-írások filozófiai jelentőségét. Ahogyan politikailag megállott a polgári és proletár forradalmi demokrácia szétválásának küszöbén, a hegeli filozófia konzervatív elemeit úgy változtatta át társadalmi és vallási radikalizmussá, hogy azután megálljon az átalakítási folyamat küszöbén. Mindkét mozzanatban könnyű felismerni ugyanannak a társadalmi kétarcúságnak az ideológiai tükröződését.

A hegeli filozófia átalakításának központi problémája az volt, hogy menynyire lehet leküzdeni konzervatív, minden fönnállót dicsőítő karakterét. Heine gyakorta támadja nyíltan a hegeli filozófiának ezt a természetét. Fő vonala azonban az általános, radikális ifjúhegeliánus vonal, vagyis az a szemlélet, mely a hegeli filozófia konzervatív jellegében a körülmények diktálta „álcázást" lát, forradalmi jellegét pedig Hegel ezoterikus tanának hirdeti. (Bruno Bauer *A végítélet harsonája* című írása, melynek előmunkálataiban Marx is részt vett, jelenti Hegel efféle radikális átértelmezésének csúcspontját.) Heine leírja egy beszélgetését Hegellel, ebben világosan kifejezésre juttatja Hegelnek ezt a politikai és vallási téren megnyilvánuló tendenciáját. „Amikor egy ízben megütköztem ezen a mondáson: »Minden, ami létezik, ésszerű«, furcsa mosollyal jegyezte meg: Igy is lehetne mondani: »Mindennek, ami ésszerű, lennie kell!« ... Csak később fogtam fel ezeknek a fordulatoknak az értelmét. Azt is csak később értettem meg, miért állította a történetfilozó-

fiában: a kereszténység haladás már azért is, mert olyan istent vall, aki meghalt, míg a pogány istenek semmiféle halált nem ismertek. Hát még micsoda haladás, ha isten egyáltalán nem is létezett!" Heine tehát egy pantheizmusba burkolt ateizmus, egy tökéletes evilágiság értelmében fogja fel a hegeli filozófiát. Minthogy pedig e radikális átalakítás ellenére is megmarad itt a vallásos mag, Heine evilágiságából azt a következtetést vonja le, hogy a voltaképpeni isten maga az ember. „Sohasem voltam elvont gondolkodó – mondja ironikusan *Vallomásai*ban –, ellenőrzés nélkül elfogadtam a hegeli tanítást, mert következtetései hízelegtek hiúságomnak. Fiatal voltam, büszke voltam, kevélységemet legyezgette a tudat, hogy a jóisten nem a mennyben lakozik, ahogyan nagyanyám hitte, hanem én magam vagyok a jóisten itt a földön."

Amikor Heine ilyenképpen kifecsegte a hegeli filozófiai iskola titkát, teljesen tisztában volt az ekképp értelmezett hegeli filozófia világnézeti és politikai következményei felől. A Hegellel folytatott, föntebb idézett beszélgetéshez kapcsolódva ezt írja: „A mennyországban való hit megszüntetésének nemcsak erkölcsi, hanem politikai súlya is van. A tömegek földi nyomorúságukat többé nem viselik keresztényi türelemmel, boldogságért epednek már itt a földön. A kommunizmus ennek a megváltozott világnézetnek természetesen következménye, és elterjed egész Németországban. Ugyanilyen természetes tünet, hogy a proletárokat a fennálló rend elleni harcukban a leghaladottabb szellemek, a nagy iskola bölcselői vezetik: ezek a doktrinárról a tettre, minden gondolkodás végső céljára térnek át, és megformulázzák a programot." Az ekképp felfogott hegeli filozófia egybeolvasztása a saint-simonizmussal csak egy további lépés volt Heine nézeteinek radikalizálódásában. Amint láttuk, ez adta meg számára a proletárforradalom perspektiváját, mint a hegeli „ésszerű" megvalósítóját. Fegyvert is adott kezébe, hogy hadakozni tudjon a jakobinus csökevények, a kezdetleges munkásmozgalom idealisztikus aszkétizmusa ellen.

Hegel és Saint-Simon heinei szintézisének fő tendenciája kétségkívül vallásellenes. Heine az egész világtörténelmet úgy tekinti, mint harcot a hellének és a nazarénusok közt (az utóbbiakon együttesen érti a zsidókat és a keresztényeket), az újkor szellemi és politikai történelmében pedig a spiritualizmus és a szenzualizmus harcát látja. Ifjúhegeliánus idealista módjára – egyébként ebben a kérdésben Ludwig Feuerbachhal megegyezően – úgy fogja fel tehát a forradalmakat, a gyökeres történelmi változásokat, mint a világnézet, a filozófia és a vallás forradalmi változásait. Ugyanakkor éles szemmel fedezi fel minden múltbeli mozgalomban (például a paraszthábor úban) a materialista-szenzualista elemeket; látja a reneszánsz szellemi és politikai fölényét a reformációval szemben. Heine szerint mindkettő a középkor felbomlásának

kezdetét jelenti. „X. Leo, a ragyogó Medici-pápa ugyanolyan buzgó protestáns volt, mint Luther, és ahogy Wittenbergben latin prózában protestáltak, ugyanúgy protestáltak Rómában a kő, a színek nyelvén vagy a nyolcas stanzák rímjátékában. Itália festői talán sokkal hatásosabb polémiát folytattak a csuhások ellen, mint a szászországi teológusok. A Tiziano festményein pompázó testiség színtiszta protestantizmus. Vénusának csípői sokkal alapvetőbb tézisek azoknál, amelyeket a német barát a wittenbergi templom kapujára ragasztott."

A kereszténység elleni polémia Heine felfogása szerint előfeltétele a társadalmi forradalomnak. A társadalmi forradalom ezen a világon valósítja meg, amit a vallás, mint túlvilági boldogságot ígér. Ezért fejtegeti Heine: „Az emberiség talán örök nyomorúságra van szánva, a népek talán örök időkre arra vannak ítélve, hogy despoták tiporjanak rajtuk, hogy a despoták cinkosai kizsákmányolják, lakájai csúffá tegyék őket. Sajnos, ez esetben, még ha tévedésnek ismerik is el a kereszténységet, mindent el kell követni, hogy fönnmaradhasson ... A kereszténység sorsa végső soron attól függ, van-e még rá szükségünk." Nem kell hozzá kommentár, mi volt Heine válasza erre a kérdésre. És ha már most a kereszténységben a rabszolgaságra kárhoztatott emberiség szükségszerű ideológiáját, a panteisztikus ateizmusban pedig a fölszabadulás világnézetét látta, akkor érthető, hogy keserű gúnnyal ostorozza Börnét, aki Párizsban Lamennais „keresztény szocializmusához" csatlakozott.

Heine saint-simonizmusa azonban egyúttal erősítette panteizmusában a vallásos csökevények fennmaradását és továbbfejlődését. Pedig nagyon is jól tudja, hogy a panteizmus álcázott ateizmus ugyan, de mégis elpusztíthatatlanul marad benne vallási mag. Heine a vallás túlvilágával egy földi-forradalmi evilági létet állít szembe, de ez a szembeállítás magának ennek az evilági létnek a vallásos glorifikálása alapján történik. Ha a materialista Ludwig Feuerbach, aki – Marx előtt – a legszínvonalasabban haladta túl Hegelt, kénytelen volt saját világnézetét időnkint egy „új vallás" ködébe burkolni, Heine még kevésbé volt képes kiirtani hegelianizmusából a vallásos csökevényeket. (A saint-simonizmusnak új vallássá fejlődése szembeötlővé teszi e tendencia általános szükségszerűségét.) Heine – ismét csak Hegel példáját követve – a filozófiai materializmust a francia forradalom világnézeteként fogja fel. Ha tehát azt akarja bemutatni, hogy a proletárforradalom túljutott a polgári forradalmon, egyúttal érthető ösztönzést érez arra, hogy ő maga is túljusson a régi materializmus világnézeti korlátain. Mivel azonban nem áll módjában a dialektikus materializmussal a mechanikus materializmus fölé kerekedni, kénytelen idealista-vallásos dicsfénnyel övezni a proletárforradal-

mat. „A forradalom nagy szava, melyet Saint-Just mondott ki: le pain est le droit du peuple (a kenyér a nép joga) nálunk így hangzik: le pain est le droit divin del l'homme (a kenyér az ember isteni joga). Mi nem a nép emberi jogaiért, hanem az emberek isteni jogaiért küzdünk. Ebben, és még sok másban különbözünk a nagy forradalom embereitől." Erre következik a jakobinus aszketizmus elleni, előttünk már ismeretes polémia.

Heine álláspontjának filozófiai gyengéje szembeötlő. A szenzualizmus és a spiritalizmus ellentétével helyettesíti a materializmus és az idealizmus ellentétét, melynek jogosult voltát az ismeretelmélet szempontjából formálisan elismeri (még ha elmosódottan és hibásan mint *apriori és a posteriori* ellentétét fogja is fel). Szenzualista világnézetével Heine egyrészt le akarja küzdeni a régi materializmus mechanikus jellegét, másrészt ki akarja küszöbölni gondolkodásából a hegeli filozófia idealista reakciós tendenciáit. Kísérlete, hogy Hegelt és a materializmust egymáshoz közelítse, nem csupán Heine egyéni filozófiai tendenciája, hanem szükségszerű tartozéka kora általános világnézeti erjedésének, melynek betetőzése és legérettebb gyümölcse gyanánt jött létre később Marx dialektikus materializmusa. Engels mondja a természettudomány és ipar haladásának a filozófiára gyakorolt jelentős hatását elemezve: „Az idealista rendszerek is mindinkább telítődtek materialista tartalommal, és igyekeztek szellem és anyag ellentétét a panteizmus jegyében kibékíteni, úgyhogy végül a hegeli rendszer csak egy módszer és tartalom tekintetében idealista módon fejtetőre állított materializmust jelent." Még kiélezettebbé válik ez a helyzet a hegelianizmus fölbomlása idején. Engels erről ezt mondja: „A leghatározottabb ifjúhegeliánusok zömét a pozitív vallás ellen vívott harcuk gyakorlati szükségszerűségei az angol-francia materializmus álláspontjára szorították vissza. És itt kerültek konfliktusba iskolájuk rendszerével." Heinénél ugyanez a konfliktus sohasem tört ki nyíltan; legalább 1848 előtt semmi esetre sem. Számára a panteizmus az a költészet szőtte fátyol, mely még ő előtte is elfödi filozófiai álláspontjának ellentmondásait. Ameddig a forradalmi kilátások igéretes derűvel éltek benne s ameddig az életöröm és a forradalmi ösztön volt életének együttlüktető két motorja, addig a régi szenzualista panteizmust a világkorszak vallástalan ateista vallásának tartotta, annak a világnézetnek, amely a régi materializmus pozitív tartalmát egyesíti a forradalmivá lett hegelianizmussal, és ugyanakkor mindkettőnek hibáit és korlátait leküzdi.

1848 utáni írásaiban Heine kinyilvánítja „megtérését", radikális szakítását múltjával. Ő maga tiltakozik a *Romanzero* utószavában a gyanúsítás ellen, hogy betegsége miatt megtért volna istenhez. Tiltakozik az ellen az állítás ellen is, hogy visszatért volna bármiféle, akár keresztény, akár zsidó egyház

kebelébe. Heine összképének megítélése szempontjából nagyon fontos tüzetesen megállapítani, miben is állt voltaképpen az ő „megtérése". Mindenekelőtt, bizonykodásai ellenére, téves volna teljesen kikapcsolni betegségének és egyéb kedvezőtlen életkörülményeinek jelentőségét. Erről *Vallomásai*ban, miután, mint említettük, a hegeli emberről, mint istenről beszélt, következőképpen nyilatkozik: „De egy isten reprezentációs költségei, ha ki akar tenni magáért, és sem testét, sem erszényét nem kíméli, roppant nagyok. Hogy ilyen szerepet illőképpen lehessen játszani, ahhoz különösen két dolog nélkülözhetetlen: sok pénz és jó egészség. Sajnos úgy adódott, hogy egy napon – 1848 februárjában – ezt a két kelléket elvesztettem, s ezáltal istenvoltom jócskán megcsappant." A személyes isten szükségességére Heinét így saját „istenvoltának" anyagi csődje eszmélteti rá. „Én csak egy szegény ember vagyok, méghozzá már nem is teljesen egészséges, sőt nagyon beteg. Ebben az állapotban igazi jótétemény számomra, hogy van az égben valaki, akinek elnyöszörögnetem bajaim litániáját, kivált éjfél után, ha Mathild nyugovóra tért, amire gyakran igen nagy szüksége van. Hála Istennek, ilyen órákban nem vagyok egyedül, és imádkozhatom, és siránkozhatom, amennyit akarok, feszélyezettség nélkül, és egészen kiönthetem szívem a Magasságbeli előtt, és bizalmasan közölhetek vele sok mindent, amit még feleségünk előtt is el szoktunk hallgatni."

Még nyíltabban és cinikusabban szólal meg Heine némely beszélgetésében. Így ezt mondja egy alkalommal Adolf Stahr és Fanny Lewald társaságában: „De hiszen hitem nekem is van. Ne higyjék azt, hogy nincs vallásom. Az ópium is vallás. Ha rettenetesen gyötrő gennyes sebeimre egy szemernyi szürke port szórnak, és utána mindjárt megszűnik a fájdalom, nem kell-e azt mondanom, hogy ez ugyanaz a megnyugtató erő, amely a vallásban válik hatékonnyá? A legtöbb ember nem is álmodja, mennyi rokonság van ópium és vallás között . . . Ha fájdalmaimat már nem tudom tovább elviselni, morfiumot szedek, ha ellenségeimet nem tudom agyonverni, a Jóistenre bízom őket, csak – tette hozzá kis szünet után mosolyogva – a pénzügyeimet intézem szívesebben még mindig magam." Vagy egy Alfred Meissnerrel folytatott beszélgetésben azt mondja Heine, ha mankóra támaszkodva fölkelhetne, akkor templomba menne. Meissner elképedésére így felel: „De igen! Templomba! Hova is mehetne az ember mankókkal? Persze, ha mankó nélkül járhatnék, akkor inkább a kacagó boulevard-okon sétálnék, vagy átlumpolnám a Bal Mabille-t". – Heine „megtérését", mint látható, nem kell túlságosan komolyan venni. A fohászokban, melyekkel újonnan megtalált istenéhez fordul, édes-kevés a vallásos tartalom:

*O Herr! Ich glaub, es wär das beste,*
*Du liessest mich in dieser Welt;*
*Heil nur zuvor mein Leibgebreste,*
*Und sorge auch für etwas Geld.*

*. . . Gesundheit nur und Geldzulage*
*Verlang ich, Herr! O lass mich froh*
*Hinleben noch viel schöne Tage*
*Bei meiner Frau im Status quo**

Vagy egy komolyabb, vádoló hangú, ironikus költeményében:

*Ob deiner Inkonsequenz, o Herr,*
*Erlaube, dass ich staune:*
*Du schufest den fröhlichen Dichter und raubst*
*Ihm jetzt seine gute Laune.*

*Der Schmerz verdumpft den heitern Sinn*
*Und macht mich melancholisch.*
*Nimmt nicht der traurige Spass ein End,*
*So werd ich am Ende katholisch.*

*Ich heule dann die Ohren voll,*
*Wid andre gute Christen –*
*O Miserere! Verloren geht*
*Der beste der Humoristen!***

* Legjobb lenne, ha itt e földön
Hagynál meg engem, ó, Uram;
Csak gyógyítsd meg előbb a testem
S dugj némi pénzt valahogyan.

. . . Egészséget, s újra meg újra
Pénzsegélyt kérek csak! Be jó
Volna, ha szép hosszúra nyúlna
Nőm mellett ez a status quo!

(Szabó Lőrinc fordítása)

** Következetlenségedet
Csodálom: Megteremted
A legvígabb költőt, csak azért,
Hogy jókedvét tőle elvedd.

Derűs elmém a fájdalom
Tompítja mélabússá,
Nagyon is szomorú tréfa ez.
Ne tégy katolikussá!

Mert jó keresztény módra a szám
Földed telesivítja:
O miserere! Igy kárba vész
A legjobb humorista.

(Kálnoky László fordítása)

Heine tehát mindig tisztában van affelől, hogy a vallás az ő számára nem valami komoly világnézeti ügy, hanem csak kábítószer a fájdalmaira, ópium növekvő kétségbeesésére. De abból, hogy az ópium, mint világnézet nem vehető komolyan, s hogy Heine soha nem is vette komolyan, még korántsem következik, hogy kétségbeesése ne lett volna komoly, mély és őszinte. Igen, kétségbeesés gyötri, mégpedig nemcsak saját borzalmas egyéni sorsa miatt, hanem, mint láttuk, legmélyebb élettartalmának sorsa, az emberiség fejlődésének perspektívája miatt is. Nagyon mély, kétségbeesett irónia rejlik abban, amikor ezt mondja Meissnernek: „Ismét hiszek a személyes istenben! Idejut az ember, ha beteg, halálos beteg és megtört. Ne róják fel bűnömül! Hiszen ha a német nép szükségből elfogadja a porosz királyt, miért ne fogadjam el én a személyes istent?" És, egy másik beszélgetése során, úgynevezett vallásos költeményeket olvas fel Meissnernek:

*Lass die heil'gen Parabolen,*
*Lass die frommen Hypothesen –*
*Suche die verdammten Fragen,*
*Ohne Umschweif uns zu lösen.*

*Warum schleppt sich blutend, elend*
*Unter Kreuzlast der Gerechte,*
*Während glücklich als ein Sieger*
*Trabt auf hohem Ross der Schlechte?*

*Woran liegt die Schuld? Ist etwa*
*Unser Herr nicht ganz allmächtig?*
*Oder treibt er selbst den Unfug?*
*Ach, das wäre niederträchtig.*

*Also fragen wir beständig,*
*Bis man uns mit einer Handvoll*
*Erde endlich stopft die Mäuler –*
*Aber ist das eine Antwort?**

* Mit nekem már cifra zsoltár,
– Jámbor példa, bölcs igéret –
Nézzünk egyszer már szemébe
A nagy, átkozott „miért"-nek.

Meztelen vállán kereszttel
Miért vonaglik az igazság,
Mikor pöffedt paripáján
Gőgösen feszít a Gazság?

Ki akarta igy? Ez ellen
Isten is hiába lázad?
Vagy titokban a Gonosszal
Trafikál? Hát ez gyalázat!

Szánk imigy tátog szünetlen,
Mígnem egy maroknyi száraz
Földet tátott szánkba dugnak –
No, de ez csak mégse válasz?

(Karinthy Frigyes fordítása)

Meissner álmélkodó kérdésére: „Ezt ön vallásosnak nevezi? Én istentelennek mondanám", mosolyogva válaszolja Heine: „Nem, nem, ez vallásos, istenkáromlásom vallásos." És annyi bizonyos, hogy Heine itt jobban értette önmagát, mint törpe, sekély hódolói valaha is értették.

Kétségtelen, hogy Heinének ezekben a költeményeiben van némi vallásos mag, ámbár minden vallás szépen megköszönné az ilyenfajta vallásosságot. Heine csak abban téved, hogy „megtérésének" vallásos jellegét olykor túlbecsüli és stilizálja, s hogy a „megtérést" túlságosan éles ellentétbe állítja korábbi, állítólag vallástalan, hellén, panteisztikus időszakával. Ennek az időszaknak elemzése során már fölfedtük a vallási csökevényeket, melyek Heine panteisztikus evilágisága mögött rejtőztek. Ezek a vallási csökevények aztán uralomra jutnak 1848 után, a hanyatló forradalmi mozgalom időszakában, amikor a beteg és elszigetelt Heine képtelen volt egy új fellendülésnek akár csak csíráit és tendenciáit is meglátni. Heine kétségbeesése, mely utolsó versgyűjteményében, a *Romanzeró*ban oly megkapó hangokon szólal meg, tehát nem afféle magántermészetű kétségbeesés személyes sorsa miatt, vagy legalábbis nem csupán az. Kétségbeesés a világ folyása miatt, az emberiség fejlődése miatt, az ész és az igazság, a forradalom sorsa miatt. A *Romanzero* majdnem minden románcának és balladájának alapmotívuma a kesergés azon, hogy a valóságban mindig a rossz diadalmaskodik a jó felett; kétségbeesett keresés egy reménysugár, derűs távlat után, kétségbeesett kapaszkodás minden illúzió szalmaszálába, végül pedig bátor, értelmes és ironikus szétrombolása ennek a magateremtette illúziónak, amelyben egészen sohasem hitt. A világ folyásának értelmetlensége készteti Heinét, hogy kétségbeesetten kitaláljon egy játékbábut, személyes használatra való személyes istent, de az intelligens Heine legalább mindig tudja, hogy csak báburól van szó. Mégis ugyanez az intelligens Heine nem állhatja meg, hogy minden kétségbeesett órájában el ne játszogasson ezzel a bábuval, és ne keressen ebben a játékban vigaszt. A forradalom bukása után Heine számára a világ folyása értelmét vesztette.

Megénekli a magyar forradalomnak, a forradalmi hullám utolsó fegyveres harcának 1849-ben való leverését:

*Wenn ich den Namen Ungarn hör,*
*Wird mir das deutsche Wams zu enge,*
*Es braust darunter wie ein Meer,*
*Mir ist, als grüssten mich Trompetenklänge!*

*Es klirrt mir wieder im Gemüt*
*Die Heldensage, längst verklungen,*

*Das eisern wilde Kämpenlied –*
*Das Lied vom Unterganz der Nibelungen.*

*. . . Es ist dasselbe Schicksal auch –*
*Wie stolz und frei die Fahnen fliegen,*
*Es muss der Held, nach altem Brauch*
*Den tierisch rohen Mächten unterliegen.**

A rossz legyőzi a jót, a reakció a forradalmat. A forradalom csapatait szétverték, a legjobb forradalmárokat megölték, vagy menekülőben vannak, sokan a régi harcosok közül a forradalom árulóivá lettek. Heine késői költeményei keserűséggel szólnak Dingelstedt, Herwegh és mások viselkedéséről. Sehol nem lát fénysugárt, sehol embereket, akikhez tartozna, sehol országot, ahol élni tudna. *Most hová?* című versében fölsorakoztat minden országot, hazát egyikben sem lel.

*Traurig schau ich in die Höh,*
*Wo viel tausend Sterne nicken –*
*Aber meinen eignen Stern*
*Kann ich nirgends dort erblicken.*

*Hat im güldnen Labyrinth*
*Sich vielleicht verrirt am Himmel,*
*Wie ich selber mich verrirt.*
*In dem irdischen Getümmel.***

* Ha e szót hallom: „magyarok",
Szűknek érzem német zekémet,
Keblemben tenger kavarog
És mintha trombiták köszöntenének!

Mintha a régi hősi dal
Csendülne fel tisztán, de távol,
Majd vadul ércesen rivall . . .
Ének a Nibelungok alkonyáról.

Oh, ez a sors mily ismerős!
Szabad zászlóval, büszke fővel,
Ősi szokás szerint a hős
Nem bir a nyers, állati túlerővel.
(Kálnoky László fordítása)

** Búsan nézek az égre föl,
Tengernyi csillag ragyog ott fenn.
De az én vezércsillagom,
Azt nem lelem köztük seholsem.
Talán eltévedt valahol
Az aranyfényű zűrzavarban,
Mint eltévedtem én magam
Itt lenn a földi forgatagban.
(Lányi Viktor fordítása)

Ezt a Heinét a természet szépsége nem tudja már, úgy mint a fiatal romantikust, megvigasztalni, fölemelni, vagy legalább feledtetni vele bánatát és szenvedéseit. (Ez a vigasz amúgy is mindig problematikus, ironikusan tépett volt.) Ellenkezőleg. Mennél szebben süt a nap, annál rikítóbb a kontraszt az érzéketlenül szép természet és a költő lelkének vigasztalan borúja közt.

*Es blüht der Lenz. Im grünen Wald*
*Der lustige Vogelsang erschallt,*
*Und Mädchen und Blumen, sie lächeln jungfräulich –*
*O schöne Welt, du bist abscheulich!**

A maga kitalálta isten csak időlegesen ható ópium a kétségbeesett és haldokló Heine lelki szenvedéseire.

Mindazonáltal, bármennyire benső a kapcsolat a vallás tekintetében Heine korábbi és későbbi életszakasza közt, „megtérése" mégis összeomlás, tipikus tragédia: a polgári ateista tragédiája. Éppen Heine sorsa mutatja, hogy egy következetes ateizmus, amely a nagy emberi kérdésekhez, az emberi társadalom fejlődésének kérdéséhez nem oly vulgárisan öntetszelgő sekélyességgel, sőt olykor egyenest apologetikusan viszonylik, mint az ötvenes–hatvanas évek Németországában a „vulgarizáló házalók" ateizmusa, a következetes ateizmus tehát szükségszerűen kapcsolódik az emberiség forradalmi felszabadulásának sorsához. Nem véletlen, hogy a polgári ateizmus világító és erős alakjai, Vaninitól Diderot-ig, a reneszánsz és a nagy francia forradalom közt eltelt korszakban működtek. Ha az emberiség megújulására vonatkozó reményeik telve voltak is illúziókkal, ezeket az illúziókat az akkori fejlődés még nem leplezte le mint illúziókat, még szükségszerű és produktív hordozói voltak az emberiség haladó irányú fejlődésének. Csak a 19. században nem tudnak többé következetes és becsületes gondolkodók az emberiség megújhodásának ezekkel az illúzióival élni. Az emberiség igazi felszabadulásának reális perspektívája a forradalmi proletariátus föllépésével kerül előtérbe. Láttuk, hogy Heine ateizmusa szükségszerűen a proletárforradalomnak előtte kibontakozó perspektívájához kapcsolódott. Perspektívájának elmosódottsága vallási ködbe vonta az ateisztikus evilágiságot. A perspektíva elvesztése hozta magával ennek az ateizmusnak összeomlását. Ez hát összeomlás, noha a létrejövő

* Tavasz virul, zöldel a lomb,
Az erdőn madárdal zsibong,
Szűz mosolya éled lánynak, virágnak –
Te szép világ, ó, hogy utállak!
(Lányi Viktor fordítása)

úgynevezett hit mit sem ér, szubjektíve nem jelent valóságos visszatérést a valláshoz.

A késői Heine ezzel ideológiai előfutárává lesz a 19. század második felében jelentkező kétségbeesett „tragikus" vallásos ateistáknak. Ezek egy számukra értelmetlenné vált világban élnek, s eléggé becsületesek ahhoz, hogy elvessék a régi vallások foszlott limlomját. Az ateizmus azonban nem is nyújthat nekik hátvédet, világnézeti támaszt. Hogy Jacobsen Niels Lyhne-je gyermeke betegágyánál összeomlik-e és, mint Heine, segítségért könyörög-e istenhez, akiben nem hisz, vagy saját halálos ágyán rendületlenül kitart-e az ateizmus mellett, egyre megy, egyik esetben sem nyílik kivezető út vigasztalan élethelyzetéből. Mindezen kételkedő és kétségbeesett ateizmusokban éppen ezért megmarad, tudatosan vagy öntudatlanul, a vallásos érzés bizonyos eleme. „A való világ vallási visszfénye egyáltalán csak akkor tűnhet el, ha majd a gyakorlati mindennapi élet viszonyai az embernek, egymással és a természettel való vonatkozásaiban, nap-nap után átlátszó ésszerűséggel mutatkoznak meg." (Marx)

*Vallomásai*ban Heine Németország utolsó romantikus költőjének mondja magát: „velem lezárult a németek régi lírai iskolája, ugyanakkor én nyitottam meg az új iskolát, a modern német lírát". Saját irodalomtörténeti helyzetének, mint két korszakot áthidaló határjelenségnek ez a meghatározása helyes, csak éppen Németország modern költészete egészen más utat járt be, mint Heine gondolta és előre láthatta, ez az út pedig ahhoz a társadalmi és politikai fejlődéshez igazodik, melynek Heine világnézetére tett tragikus hatását az eddigiekben elemeztük.

Heine irodalomtörténeti alapkoncepciója „a művészi korszak végének" gondolatából indul ki. „Régi jóslatom arról, hogy a Goethe bölcsőjénél kezdődő művészi korszak az ő koporsójánál fog véget érni, úgy látszik hamarosan beteljesül. A mai művészetnek el kell pusztulnia, mert alapelve még a levitézlett régi rezsimben, a szent római birodalom korabeli múltban gyökerezik. Ezért áll bántó ellentétben a jelennel, mint ennek a múltnak minden fonynyadt csökevénye. Ez az ellentmondás az, ami árt a művészetnek, nem pedig maga a koráramlat; ellenkezőleg, ez a koráramlat még javára is kellene hogy váljék, mint egykor Athénben és Firenzében . . ." A továbbiakban kifejti, hogy a múltban minden nagy művészi föllendülés alapja a nagy pártharcokkal, a napi politikával való összekapcsolódás volt. Az új művészeti fejlődés németországi perspektívájának bemutatását így folytatja: „Egyébként az új kor új művészetet is fog szülni, mely ővele magával lelkesült összhangban lesz, amely majd nem szorul rá, hogy a halott múltból kölcsönözze szimbolikáját, sőt az eddigitől különböző új technikát is létre kell hogy hozzon. Addig

csak hadd tombolja ki minden életkedvét színekkel és hangokkal az önmagától megrészegült szubjektivitás, a fékevesztett individualitás, az istentől megszabadult egyéniség, ez még mindig gyümölcsözőbb, mint a régi művészet halott látszatélete."

Heine tehát átmenetnek tekinti az általa képviselt irodalmi stíluskorszakot. Amint a múlt nagy epikai és drámai alkotóit, a Cervanteseket és Shakespeareeket a legnagyobbra becsüli, amint Goethe lírai lényegét a német fejlődésből származtatja, de Goethe nagyságát is objektivitásában látja („a természet tükre", „a költészet Spinozája", mondja Goethéről), ugyanúgy saját szubjektivizmusát szükségszerű átmenetnek tekinti az új művészet felé. Világos, hogy ennek az új művészetnek perspektívája Heinénél a legszorosabban összefügg az emberi fejlődés új korszakának társadalmi, politikai perspektívájával.

Heine álláspontjából szükségszerűen következik, hogy irodalmi tevékenységének középpontjában a harc áll, harc az elmúlt korszak irodalma, a német klasszika és különösképpen a romantika ellen. Ez a harc – elvontan szemlélve – nem szab ki számára külön helyet a német irodalmi fejlődésben. Az egész haladó német irodalomkritika a húszas évek óta azon fáradozik, hogy leküzdje a „művészi korszakot", s főként, hogy az egyre reakciósabbá váló romantikára halálos csapásokat mérjen (Börne, Menzel, Ruge stb.). Heine különálló helyzete abból ered, hogy egyrészt szélesebb, mélyebb, történelmibb felfogása van a klasszikus és romantikus periódusról, mint ezeknek a kritikusoknak, másrészt sokkal helyesebben értékeli az új költészet meglevő lehetőségeit. Mégpedig radikálisabb kritikával, baloldali kritikával. Mert a liberális kritikusok is bíráló szemmel nézik az új irodalmat; de lényeges kifogásuk ellene az, hogy túlságosan „bomlasztó", nem eléggé „pozitív". (Friedrich Theodor Vischer s a legtöbb ifjúnémet kritikus a negyvenes évek derekától fogva.) Heine ellenben Németország haladó irodalmát amiatt bírálja, mert túlságosan elvont, túl sok benne az illúzió, túl kevés a konkrét kritikai elem.

Heine kritikai működésének központi témaköre, a romantika bírálata, nem választható el attól a politikai bírálattól, amelyet Németország fejlődése fölött gyakorolt. Heine joggal tekinti a nemzeti egységet a készülő polgári forradalom középponti problémájának. Látja egyszersmind, hogy ez a kérdés az úgynevezett „felszabadító háborúk" alatt az újkorban először került nagyszabású módon napirendre. A romantikus irodalmi mozgalom, kiváltképpen azok a romantikus áramlatok, melyek az 1848 előtti korszak reakciós ideológiáját döntően befolyásolták, és amelyek a 40-es években még a maguk különleges reneszánszát is megérték, a „felszabadító háborúkban" gyökereznek. Heine tehát arra összpontosítja kritikai iróniáját, hogy a „felszabadító háborúk" ideológiáját leleplezze és átadja a megvetésnek. Mindenekelőtt az itt

napfényre került német szervilizmusnak üzen hadat. Amikor Napóleon Oroszországban vereséget szenvedett, mondja Heine, „mi németek megkaptuk a legfelsőbb parancsot, hogy rázzuk le magunkról az idegen jármot, és férfias haragra lobbantunk a túl soká tűrt szolgaság miatt, a Körner-dalok jó melódiáival és rossz verssoraival feltüzeltük magunkat, és kiharcoltuk a szabadságot; mert mi megteszünk mindent, amit fejedelmeink parancsolnak nekünk." Ebből a szervilizmusból ered e korszak uralkodó ideológiájának, a romantikának bárgyú nacionalista szűkössége, politikai és társadalmi reakcióssága. A romantika állandósítani akarja Németország nyomorult, rabszolgai helyzetét, kisállamokra való szaggatottságát. Tisztelgése a német történelem előtt nem más, mint tisztelgés a német fejlődés történelmi nyomorúsága előtt. Fölmagasztosítja a középkort, a katolicizmust és később a Keletet, hogy ideológiai-költői mintaképet teremtsen a nyomorúságos német állapotok konzerválására.

A német romantika reakciós mivoltának kritikájában Heine együtt halad a legtöbb progresszív kritikussal. De túlmegy rajtuk két tekintetben. Először is Heine az első, és sokáig az egyetlen német kritikus, aki fölismeri a romantikus mozgalom polgári jellegét, aki fölfedezi és leleplezi azoknak a késői romantikusoknak a liberális-reakciós vonásait, akik politikailag a burzsoázia liberális szárnyához tartoznak. Ez a mélyenszántó kritika, mely főleg Uhland és a „sváb költőiskola" ellen irányul, s mely néha odáig fokozódik, hogy előre látja: a liberálisok el fogják árulni a forradalmat, ez a kritika Németországban igen sokáig semmi megértésre nem talált. De a romantika polgári jellegének kritikai föltárása során Heine nem áll meg a liberális burzsoázia és a liberális kispolgárság költészetének bírálatánál. IV. Frigyes Vilmos reakciós periódusa elleni költői-kritikai harcaiban a romantikus porosz királyra sújtó szatirikus csapásait egyenest arra koncentrálja, hogy a király kacérkodása a középkorral nem más, mint a középkor szánalmas polgári reakciós paródiája. A *Németország, téli regé*ben ironikusan fölszólítja Barbarossa császárt, hogy hamisítatlan valóságában állítsa vissza a középkort, mert:

*Das Mittelalter, immerhin,*
*Das Wahre, wie es gewesen,*
*Ich will es ertragen – erlöse uns nur*
*Von jenem Zwitterwesen,*

*Von jenem Kamaschenrittertum,*
*Das ekelhaft ein Gemisch ist*
*Von gotischem Wahn und modernem Lug,*
*Das weder Fleisch noch Fisch ist.*

*Jag fort das Komödiantenpack,*
*Und schliesse die Schauspielhäuser,*
*Wo man die Vorzeit parodiert.*
*Komme du bald, o Kaiser!**

Másodszor Heine minden német kortársánál világosabban látja a romantika belső összefüggését a modern irodalmi mozgalommal (itt is a hegeli történelemszemlélet befolyása alatt áll). Például ama kevesek közé tartozik, akik megértették a német természetfilozófia világnézeti és módszertani jelentőségét. Megérti azt is, hogy a romantika visszafordulása a népiességhez, a benne rejlő reakciós tendenciák ellenére, a modern irodalom és kultúra fejlődése szempontjából Németországban nélkülözhetetlen irányzat volt. A romantikában eredetileg zavaros, maguk a romantikusok által is félreértett tendenciák nyilvánulnak meg, amelyek csak a későbbi fejlődés során váltak nyílt és világos reakciós ideológiákká. „Tény, hogy első romantikusaink olyan panteisztikus ösztönből cselekedtek, melyet ők maguk sem értettek. Az érzés, melyet a katolikus anyaszentegyházhoz való vágyakozásnak hittek, mélyebbről eredt, mintsem maguk sejtették ... Mindez hirtelen, de megemésztetlenül ébredt fel bennük, mint visszavágyódás a régi germánok panteizmusához ..."

Végül Heine visszanyúl a korai romantika irodalmi-filozófiai központi fogalmához, a romantikus iróniához. Az irónia fogalmát és alkalmazását megtisztítja a tisztán arisztokratikus játékosságtól, amit maguknak a romantiku-

* Nem félek én, ha igazi,
A középkori sorstól,
Csak attól ments meg, Rőtszakáll,
Attól a ronda korcstól,

A kamáslis rittertől, aki
Felemás szörnyű állat:
Gót téboly és modern csalás
Se hal, se hús, utálat.

Verd szét a sok komédiást,
S szinházuk zárd be: ocsmány
Paródia lesz ott a mult –
S jöjj gyorsan, Barbarossám!
(Kardos László fordítása)

soknak, főként Tiecknek műveiben kapott, s az iróniát a modern valóság erőteljes kritikai és művészi megragadásának középpontjába helyezi. Az irónia Heinénél elvvé válik azáltal, hogy az állítólag harmonikus valóságról táplált polgári illúziók szétrombolására irányul. Az *Útirajzok* második kiadásához Párizsban írt előszó élesen kidomborítja ezt a kontrasztot önmaga és az Uhland képviselte késői romantika közt: „Persze, ezek a jámbor és lovagi hangok, a középkor ez utózengései, melyek még nem is rég, a hazafias korlátoltság időszakában mindenfelől visszhangzottak, most elhalkulnak a legújabb szabadságharcok fegyverzajában, az egyetemes európai néptestvériség dörgedelmében és ama modern daloknak éles fájdalomujjongásában, melyek nem akarnak katolikus érzelmi harmóniát hazudni, hanem inkább jakobinus kérlelhetetlenséggel elmetszik az érzelmeket az igazság kedvéért." Heine számára tehát minden koholt harmónia szétdúlása, a jelen tépettségének ironikus-cinikus kiemelése szerves része jakobinus harcának, mely arra irányul, hogy szétdúlja a középkor csökevényeit. Szét akarja dúlni persze egyúttal annak a polgáriságnak minden hamis ideológiáját, amely a feudális és kapitalista ideológia elemeiből a koholt harmónia világát tákolta a maga számára. Ezért a fiatal Engels találóan jellemzi az irónia heinei stílusát ekképpen: „Heine szándékosan csigázza magasra a polgár rajongásait, hogy azután ugyanolyan szándékosan a valóság talajára pottyantsa vissza." Ezért a polgár felháborodik, mondja Engels, Heine olvasása közben, mialatt más költő játékos iróniájától megnyugszik, és illúzióiban megerősödik. Heine is tisztában van a csak formális, artisztikusan játékos iróniának apologetikus jellege felől, és az effajta irónia ellen mindig a leghevesebb szatirikus kirohanásokat intézi.

A heinei irónia tehát messze túlmegy a romantika általános gyakorlatán. Forrásai mégis romantikusak. A fiatal Friedrich Schlegel és utána főként Solger mély filozófiával mint az ideálok önfelbomlasztását fogták fel az iróniát. Az iróniában megnyilvánuló ellentmondás, mondja Solger, nem csupán valamely egyediség pusztulása, nem csupán a földi dolgok mulandósága, „hanem magának az eszmének semmissége, amely eszmét megtestesülésével egy időben minden halandó dolog közös sorsára kárhoztatták". Az irónia eme felfogásának nagy a történelmi jelentősége a francia forradalom és 1848 közti egész irodalmi korszakra, különösképpen Németországra nézve. A hősi illúziókat, melyekkel a polgári osztály addig forradalmait véghezvitte, puszta illúziókká mezteleníti a valóság, de a saját forradalmára felkészülő német burzsoáziának is szüksége van heroikus illúziókra, ha a polgári forradalmat valóban, mint az össztársadalmi haladás vezetője akarja véghezvinni. A megkésett német társadalmi fejlődés tudvalevőleg nem engedte meg a polgári forradalom ilyetén megvalósítását. Németországnak ez a helyzete, mely már a for-

radalomra való ideológiai felkészülésre előrevetette árnyékát, noha a polgári osztály haladó elemei történelmi szükségszerűséggel készültek fel ideológiailag egy német 1789-re, az illúziók szakadatlan keletkezését és szétbomlásukat egyaránt szükségessé tette.

Hegel úgy vélte, a történelmi fejlődésről vallott koncepciójával leküzdheti a Solger-féle iróniát, melyet mint fejlődési mozzanatot feltétlenül elismert. Hegel megoldása azonban a harmincas és negyvenes években a haladó értelmiséget már nem elégítette ki. Mert filozófiájának az a pozitív eleme, amely leküzdi a Solger-féle irónia „negativitását", azon a felfogáson alapul, hogy a polgári forradalmak korszaka már lezárult. Németország haladó értelmisége, mely forradalomra készült, semmiképpen nem érhette be ezzel a hegeli koncepcióval. Hogy Heine visszament a romantikus irónia legmélyebb forrásaihoz, eszerint nem valamilyen régieskedő visszanyúlás, hanem egy időszerű tendencia megelevenítése, amely a német osztályharcok különleges helyzetének legmélyebb ellentmondásaiból sarjadt. Heine már aránylag korán leszögezi magát a romantikus irónia e legmélyebb formája mellett. Egy levélben Ludwig Robert romantikus vígjátékait bírálva, a legtisztábban megformulázza felfogását. Rosszallja, hogy a vígjátékból hiányzik „a nagyszabású világnézet, mely mindig tragikus", hibáztatja, hogy a vígjáték nem tragédia. Ezt a „hallatlan kívánságot, hogy a vígjáték tragédia legyen", Heine természetesen nem a francia típusú közönséges vígjátékra vonatkoztatja, hanem kifejezetten csak a romantikus komédiára. Amellett dicséri ugyanannak a szerzőnek egy másik – előttünk ismeretlen – romantikus vígjátékát, a *Páviánt*, s ezt írja róla: „Bármennyire kacagunk is első pillanatban a páviánon, mely keserűen panaszolja, hogy kiváltságos teremtmények elnyomják és sértegetik, a dolgok mélyére nézve furcsa megrendülést érzünk attól a hátborzongató igazságtól, hogy ez a panasz voltaképpen jogos. Ez éppen az irónia, mely mindig is fő eleme a tragédiának. A legszörnyűbbet, a legborzasztóbbat, a legiszonyatosabbat, hogy ne váljék költőietlenné, valóban csakis a nevetséges tarka köntösében lehet ábrázolni . . ."

Magától értetődik, hogy az illúzióknak ezt a tragikomikus önteremtését és önpusztítását a marxizmus kezdettől fogva egészen másképpen küzdi le, mint a hegeli filozófia. A forradalom marxista koncepciójában éppen az a lényeges mozzanat, hogy kritikailag föloldja az elmúlt forradalmak heroikus illúzióit, és a gazdasági fejlődés helyesen fölismert tényeinek és tendenciáinak józanul gyakorlati heroizmusával helyettesíti. Az eddigi fejtegetésekből világosan kitűnik, miért nem juthatott el Heine a romantikus irónia leküzdésének marxista koncepciójához. De Németország helyzetéből ugyancsak világosan kitűnik az is, hogy amikor Heine visszanyúlt a romantikus iróniához, amikor

kritikailag és költőileg felújította és elmélyítette a romantikus iróniát, ez nem jelentett hátrafelé, Hegel mögé tett lépést, hanem ellenkezőleg, forradalmi lépést előre, túl Hegelen. A végletes szubjektivizmus átmeneti periódusa, amelynek döntő kifejezése Heinénél éppen az irónia – ez volt a legmagasabb filozófiai-költői álláspont, amelyet Heine elérhetett. De ez volt egyszersmind az a legmagasabb pont is, amelyre e kor Németországában egy költő egyáltalán eljuthatott. Ez volt a végső forma, amelyben polgári és mégis össztársadalmi értelemben egységbe lehetett foglalni a Németországban történelmileg lehetséges fejlődés valamennyi ellentmondását. Hogy az összefoglalásnak ebben a paradox, ironikus szubjektív formában kellett történnie, az Németország egyenlőtlen fejlődéséből, a nemzetközi kapitalizmus fejlődésében elfoglalt különleges helyzetéből következik. Heinét tehát éppen ironikus szubjektivizmusa, melyet reakciós kritikusai mint „nem német" jelenséget ostoroznak, avatja a *19. század legnémetebb költőjévé*. Stílusproblémái jelentik a legméltóbb és művészileg legértékesebb tükröződését ennek a nagy fordulópontnak, mely 1848-ban és azt megelőző években állt be a német fejlődésben. A Heinét „nem németnek" bélyegző felfogás irodalomtörténeti formája azoknak a reakciós tendenciáknak, melyek a fasizmusban csúcsosodtak ki, s melyek ki akartak küszöbölni a német történelemből mindent, ami forradalmi, hogy ennek a történelemnek éppen legszánalmasabb oldalait dicsőíthessék.

Az ellentmondások feloldása nem gondolati kérdés, ahogyan Hegel hiszi. „Az áru fejlődése ezeket az ellentmondásokat nem szünteti meg, de megteremti azt a *formát*, melyben mozoghatnak. Ez általában az a módszer, amelylyel valóságos ellentmondások megoldódnak" (Marx). Ez a forma, melyben a valóságban rejlő ellentmondások feloldódnak, az ellentmondások költői tükrözésének különleges formáit is szükségképpen meghatározza. Heine lesz Balzac mellett a nyugat-európai polgárság utolsó nagy világraszóló jelentőségű költője, mert, akárcsak Balzac, külön formát talált, melyben az ellentmondások elevenen mozoghatnak. A polgári irodalom régi, apologetikus formája arra törekedett, hogy költött, koholt harmóniába merevítse az ellentéteket. A késő polgári, 1848 utáni irodalom már nem mehet el oly érdektelenül az ellentmondások mellett, mint a korábbi apologetika. Tehát egy új formát teremt, melyben az ellentmondások *mint ellentmondások merevednek meg*, ugyanúgy, ahogyan az előző formában *harmóniává merevedtek*.

Heine közbenső helyet foglal el ebben a fejlődésben, e fejlődés fordulópontján áll. Küzd minden koholt harmónia ellen. Szétdúl minden effajta hazug egységet. A szépséget az ellentmondások mozgásában keresi, keresi a forradalom előtti polgári átmenet időszakának szépségét, a fájdalom, a szomorúság, a búbánat, a remény, a szükségképpen keletkező és szükségképpen pusz-

tuló illúziók szépségében. Friedrich Hebbel, a jelentős német drámaíró, Heine kortársa, ezért nagyon szépen és találóan jellemzi Heine művészetét. „A lírában Heine olyan formát talált, melyben rikítóan csendülnek össze egy görcsbe szorult világ legkétségbeesettebb kifejezésű hangjai, hogy azután gyönyörű zeneként suttogva lebegjenek tova; dalainak gyűjteménye emlékeztet Phalarisz mesebeli ércbikájára, mely a monda szerint úgy volt berendezve, hogy az izzó gyomrában kínhalált szenvedő rabszolga kétségbeesett üvöltése, mint behízelgő harmónia tört elő a király gyönyörködtetésére, s a gyönyörködés ez esetben annyival is megengedettebb, minthogy a kínzó és a megkínzott egy és ugyanaz a személy." Az ellentmondások eleven mozgása különbözteti meg Heine líráját a késő-polgári lírától, amelynek, kivált utolsó periódusában, küszöbén áll. Ez a mozgás onnét ered, hogy Heine a forradalomban a jelen szenvedéseitől való megváltás perspektíváját látja, és habár, mint láttuk, Heine periódusában ez a konkrét perspektíva szinte semmivé foszlott, mégis mint negatív elem, a nyugtalanságnak, a konkrét társadalmi fölháborodásnak lendítő ereje, eleven marad, és nem engedi, hogy az ellentmondások apologetikus pesszimizmusává merevedjenek, üres szavalássá „az örök és változatlan emberi sors" ellen. Nem kérdéses azonban, hogy a késői Heine ennek a fejlődésnek küszöbén áll. Ez az érintkezési pont teszi például Nietzschét Heinének olyan nagy tisztelőjévé, hogy őt mint az utolsó európai jelentőségű német költőt ünnepli. Nietzsche álláspontjából szükségszerű, és a késői Heine megítélésével kapcsolatban nem egészen véletlen, bár ferde felfogás, hogy Nietzsche őt Baudelaire-rel helyezi együvé.

Ha mi az imént Heinét Balzackal helyeztük együvé, ez csak a 19. század nyugat-európai polgári irodalmának fejlődésében elfoglalt helyükre vonatkozik. Mindketten az utolsó nagy polgári írók, akiknek sikerült nagyvonalúan ábrázolni a mozgó ellentmondásokat; mindketten a romantika legmélyebb formában való leküzdésére vállalkoztak; mindketten, túlhaladván a romantikus örökséget, annak legjavát vitték művükbe; de mindketten csak tökéletlenül küzdötték le a romantikát. Mert az a tény, hogy lehetetlen polgári talajon teljesen leküzdeni a romantikus ideológiát, azonos probléma a polgári ateizmus általunk már elemzett „tragikumának" problémájával. Persze stílus tekintetében Heine és Balzac, akik tisztelték egymás személyét és művészetét, az elképzelhető legnagyobb ellentétek. Balzac az ellentmondások önmozgását magában a valóságban ábrázolja. A társadalom reális ellentmondásainak reális mozgásáról nyújt képet. Heine formája a szélső szubjektivitásé, a valóság költői ábrázolásának redukálása a valóságnak a költő fejében való eleven és ellentmondásos tükrözésére.

Nem véletlen, hogy Heine, leszámítva két rosszul sikerült ifjúkori drámá-

ját, drámai vagy epikai művet nem tudott befejezni. Nem mintha nem lett volna benne alakító erő. A torzóban maradt *Bacharachi rabbi*, az *Útirajzok* egyes epizódjai (főként *A luccai fürdők)* mutatják, hogy Heinében igenis volt képesség élő emberek formálására. Hogy fokozódó érdeklődésével egyre tudatosabban fordult egy lírai ironikus forma felé költészetben és prózában egyaránt, hogy noha tisztelte és mélyen megértette a klasszikus értelemben vett epikai és drámai realizmus nagy képviselőit, mégis eltökélten lemondott műfajaik műveléséről: annak mélyebb társadalmi és történelmi okai vannak. Heine olyan költészetet keres, melyben a kor legmélyebb ellentmondásai a kor gondolati műveltségének legmagasabb színvonalán jutnak kifejezésre. A társadalmi élet valóságos eseményeinek alakulása Franciaországban és Angliában – egy Balzacnak, vagy alacsonyabb fokon, egy Dickensnek – megengedi a reális ellentmondások ily közvetlenül realisztikus ábrázolását. A német állapotok „anakronizmusa", melynek a fiatal Marxtól származó jellemzését és kritikáját már idéztük, ebben az időszakban lehetetlenné teszi egy nagy német realizmus létrejöttét. Ez időszak német realistái (például Immermann) ábrázolásukban menthetetlenül megrekednek a német társadalmi fejlődés viszonyainak kicsinyes és szánalmas mivoltában. Ha Heine a kor nemzetközi magaslatán, tehát valóban kortársi, nem pedig német-anakronisztikus szellemben akart művészien formált kritikát adni a német állapotokról, akkor a német viszonyok realisztikus ábrázolásához német talajon nem találhatott olyan cselekményt, amely ezt a kritikát egyenrangúvá és realisztikusan érzékelhetővé tehette volna. Így tehát sem költői erőtlenséget, sem egyéni szeszélyt nem kell látnunk abban, hogy Heine az ő, Németországot bíráló nagy költeményei, az *Atta Troll* és a *Németország, téli rege* megírásához a költői *Útirajzok* megfelelően módosított lírai-ironikus, fantasztikus-ironikus, szélsőségesen szubjektív formáját választotta. Ez volt a társadalmi ellentmondások legmagasabb rendű költői kifejezésének akkor egyedül lehetséges *német formája.*

Heine megértette ennek a német fejlődésnek történelmi szükségszerűségét is. „A német szellem legnagyszerűbb virágai a filozófia és a dal. Ez a virágkor a múlté, az idilli nyugalom kellett hozzá; Németországot most belerántották a mozgásba . . ." Heine előtt Németország ideológiai fejlődésének tipikus formái a líra és a filozófia (és mellettük másodsorban az idealisztikusan stilizált dráma és a fantasztikus novella). Az 1830-as és az 1848-as forradalmak közötti periódus magával hozza mindkét nagy forma felbomlását. Láttuk már, hogy Heine mint előfutár cselekvően részt vesz a klasszikus korszak idealista filozófiájának felbomlasztásában. Mint költő, a klasszikus és romantikus német líra végrendeletének végrehajtója.

De a legmagasabb rendű német költői formának erre a fölbomlására – mutatis mutandis – ugyanaz érvényes, amit Marx a filozófia fölbomlásának ideológiai feladatáról mond. A *Deutsch-Französische Jahrbücher*be írt, már többször idézett értekezésében hangsúlyozza Marx, hogy a filozófiát nem szüntethetjük meg anélkül, hogy meg ne valósítanók, másfelől nem valósíthatjuk meg anélkül, hogy meg ne szüntetnők. Amikor Heine ironikusan föloldja a német dalt, az sem egyszerű feloldás. Mert hiszen ha az lenne, akkor csak a kapitalizmus száraz prózájával helyettesítené az elavult hangulatidillt. Heine ez esetben nem lenne több egy költőieskedő Freytagnál – Freytag rejtett és képmutató liberális romantikája nélkül. Heine nagysága éppen abban áll, hogy nem esett bele a késő polgári fejlődés egyik hamis végletébe sem; nem lett a kapitalizmus előtti Németország elpusztult idilljének romantikus elégikusa, és nem lett a föltörő kapitalizmus „nagyszerűségének" sekélyes apologétája. Nem lett sem Mörike, sem Freytag-típusú író, hanem, éppen a sajátos német fejlődés alapján, balzaci mélységű és szabású európai költő.

Amikor tehát Heine megszünteti, ugyanakkor teljes kritikai fegyverzettel birtokba is veszi a klasszikus, különösképpen a romantikus örökséget. Lírája szervesen nő ki a romantikus lírából; ifjúkori költészetének Brentano, Wilhelm Müller stb. a példaképei. Annyiban is örökébe lép a romantikának, hogy csatlakozik a romantika elvi harcához a kapitalista próza áradata ellen. A modern Anglia iránt táplált ellenszenve olykor carlyle-i hangsúlyt kap, noha Heine, mint tudjuk, sohasem volt romantikus antikapitalista. De épp azáltal vette birtokba a romantikus örökséget, hogy a romantikusok színpompás ironikus fölháborodását a kapitalizmus prózája ellen mint költői mozzanatot használta föl, anélkül, hogy egyetértett volna a kapitalizmus előtti állapotok eltűnését sirató korlátolt elégiával.

A legfontosabb romantikus örökség azonban, amit Heine birtokba vett, a romantika népies jellege. Bármennyire túltengenek a reakciós mozzanatok a napóleoni elnyomás ellen megindult német nemzeti mozgalomban, ez mégis csak nemzeti tömegmozgalom volt, amely, évszázadok óta első ízben, mélységesen fölkavarta a nép széles rétegeit. A német fejlődés szánalmasságában rejlik, hogy mindazon történelmileg szükségszerű illúziók, amelyek ebben a harcban keletkeztek, szükségképpen reakciós módon a középkor felé mutatnak vissza. De alaptendenciájuknak ez a reakciós jellege, e tendenciák kiaknázása (történelmi jogi iskola stb.) nem semlegesítik azt a tényt, hogy a költészet kapcsolatot keresett és talált népies hagyományokkal (népdal, mese, népmonda stb.). És Heine, kritikájában és költészetében egyaránt, épp a klasszikus és romantikus korszak német fejlődésének e népi elemeihez kapcsolódik. Rá mint kritikusra és irodalomtörténészekre fölöttébb jellemző, hogy mek-

kora hévvel veszi védelmébe épp a plebejus német költőket – Vosst Menzel, Bürgert A. W. Schlegel ellenében. És a romantikus iskola elleni megsemmisítően éles polémiájában mindig megvédi és megmenti ezt a népi-plebejus örökséget. (*A gyermek csodakürtje* antológia méltatása.)

Költői gyakorlata a német népdalnak e romantikus hagyományából sarjadt. Ifjúkorában még a romantikus líra tematikáját is magáévá teszi, egészen a katolikus beállítottságig (példa rá *A keevlaari búcsú)*. De mindez az ifjú Heinénél is felületes, epizodikus tünet, valóban csak „prédilection artistique" – ahogyan A. W. Schlegel mondta annak idején. Heine lírája igen korán túllép ezen a tematikán, és csak azért él vele, hogy ironikusan megszüntetve felemelje. Wilhelm Müllerhez írt egyik levelében, amikor háláját rója le neki a költeményeiből nyert ösztönzésért, egyszersmind hangsúlyozza a mélyreható különbséget: „Mily tiszták, mily kristályosak az Ön dalai, és egytől egyig népdalok. Az én verseimben viszont csak a forma népies, annyira-amennyire, a tartalom a konvencionális társadalomhoz kapcsolódik." Itt azonban nem szabad elfelejteni, hogy a romantikában is, habár gyakran hamis, reakciós-polémikus módon, fölmerül a nagyvárosi költészet polémiája. Mint lírikus, persze Heine az első nagy úttörő. De a fantasztikus novellában E. Th. A. Hoffmann megelőzte.

Csak a romantikus örökséghez való ilyen viszonya világítja meg helyesen Heine irodalomkritikai polémiáit, amelyeknek nagy elvi jelentőségét legtöbb életrajzírója nem értette meg. Heine persze maga is hibás abban, hogy ezek a félreértések felléphettek, mert legtöbb polémiájában annyira szenvedélyesen személyes, a megtámadottak magánszemélyét is megsemmisítő hangot üt meg, hogy emiatt gyakran ellepleződik polémiájának elvi tartalma, irodalomtörténeti mélysége. Heine egész életében kettős irodalmi harcot folytat. Küzd egyrészt a romantika korlátoltan kispolgári továbbtengődése ellen, a német nyomorúság idilli magasztalásában megnyilvánuló ideológiai reakció ellen, és elvileg tökéletesen igaza van, amikor a liberális provinciális késői romantikusoknak – ha lehet – még keményebben nekiront, mint a korlátolt nyílt reakciósoknak (harca a „sváb iskola" ellen). Másfelől küzd a német líra mindenfajta hamis és halott, nem népies klasszicizmusa ellen.

Kezdődik ez a harc a Platen ellen indított megsemmisítően éles polémiával, és végződik Herwegh, Freiligrath és a negyvenes évek irányköltészetének éles bírálatával. Nagyon jellemző és fontos körülmény, hogy a Heine által támadott „klasszicisták" mind politikailag haladó lírikusok voltak. Ez a megállapítás azonban mit sem változtat azon, hogy Heine polémiája irodalompolitikai szempontból helyes volt. Ellenkezőleg, megmutatja ezeknek az irodalmi harcoknak mély összefüggését: azt, hogy irodalompolitikai kiegészítését képezik

Heine politikai és világnézeti harcának Börne ellen. (Nem véletlen, hogy Platen, Herwegh és sokan mások Börnénél kerestek elméleti támaszt.) Ezeknek a harcoknak lényeges irodalmi tartalma az említett lírikusok elvont szűkkeblűségének kritikája, és ugyanakkor, ezzel legszorosabb összefüggésben, költői formájuk néptől idegen, nem spontán jellegének bírálata. Heine lépten-nyomon gúnyolja Platen „metrikai művészetét". Elvi ellenfele minden mesterkélt virtuozitásnak, amivel Platen megkísérli a német nyelvre ráerőltetni az antik metrumot. Heine ezt a tendenciát elvileg hamisnak, a német nyelv, a német vers lényegével, a német vers népiességével ellenkező tendenciának tartja. Mennél nagyobb a virtuozitás, annál nagyobb a kár, amit a német versnek ez a fejlődési tendencia okoz. Heine, bár ironikusan föloldja a romantikus tartalmat, bár lírájának nagyvárosi tartalmat ad, meg akarja őrizni lírájában a népdal-forma könnyedségét és spontaneitását. A metrikai mesterkedést a népiesség veszedelmes akadályának tekinti. És az 1848 utáni német irodalom fejlődése teljesen igazolta aggodalmait. Geibel müncheni epigon-lírájától egészen Stefan George imperialista-reakciós parklírájáig Platen irányzata diadalmaskodik a reakcióssá vált burzsoázia körében, és a német lírát megfosztja a népi tömeghatás minden lehetőségétől, amelyben Heine a líra célját látta. Bizonyára nem véletlen, hogy a német demokratikus mozgalom ideológiai képviselői közül olyanok, mint Ruge, Lassalle stb. a német líra Platen–Herwegh-féle fejlődési irányának legnagyobb tisztelői voltak, és csak Marx, Engels látták meg Heine és az ő népiesebb követője, Georg Weerth költészetében a líra fejlődésének helyes útját. Csak látszólagos, csak felületen mutatkozó paradoxia, hogy a párizsi kézművesekkel barátkozó Börne irodalompolitikai szempontból kevésbé népi, kevésbé plebejusi felfogást vallott, mint az „arisztokrata" Heine.

Heine népies irodalmi iránya azonban legszorosabban összefügg azzal, hogy ő szélesebben, dialektikusabban, kevésbé szektaszerűen fogta fel a forradalmi feladatokat. És most érkezünk Heine e lírikusok ellen folytatott polémiájának politikai tartalmához. Heine az üres és elvont pátoszt ostorozza bennük, azt, hogy figyelmen kívül hagyják a konkrét viszonyokat, a konkrét ellenséget, az ellenség valóságos megsemmisítéséhez szükséges harc követelményeit. Heine már Herwegh föllépése és nagy sikerei idején érzi, hogy ez a költő merev és szűk látókörű, hogy nem ismeri a reális viszonyokat, hogy tele van szektárius naivsággal és korlátoltsággal:

*Herwegh, du eiserne Lerche,*
*Weil du so himmelhoch dich schwingst,*
*Hast du die Erde aus dem Gesichte*
*Verloren – nur in deinem Gedichte*
*Lebt jener Lenz, den du besingst.**

És még élesebb iróniával utasítja el az ilyen politikai költészetet *A tendencia* című versében.

*Blase, schmettre, donnre täglich,*
*Bis der letzte Dränger flieht –*
*Singe nur in dieser Richtung,*
*Aber halte deine Dichtung*
*Nur so allgemein als möglich.***

Persze Heine állásfoglalása az irányzatos költészethez nem merül ki ebben a polémiában. Teljesen félreértené *Atta Troll*ját az, aki hitelt adna a költő ironikus bizonykodásának, hogy ezt a költeményt az irányzatos költészet ellen, és a költészet öncélúságának és önállóságának védelmében írta. Az *Atta Troll* polémikus lényege kétoldalú. A korlátolt irányköltészetet ugyanúgy gúnyolja, mint azokat a társadalmi és világnézeti tartalmakat, melyeket az irányköltészet hirdet. Sőt, Heine főként azért gúnyolja az irányköltészetet, mert csak jellemesség van benne, vagyis jóravaló érzület, szűk szektás szellem, de nincs tehetség, nincs képesség a dolgok bonyolult, sokoldalú, mozgásukban való szemléletére. Az *Atta Troll*ra következő *Téli rege* irányzatos jellegét még senki sem vonta kétségbe. És Heine mégis ezt mondja erről a költeményéről: „Politikus-romantikus mű, és a prózajan bombasztikus irányköltészetnek remélhetőleg meg fogja adni a kegyelemdöfést." Az irányköltészet ostorozásával Heine előre tört egy valódi, hamisítatlan és mély politikai költészet felé,

* Herwegh, te vasszavú pacsirta,
Oly magasra törsz, ha szárnyra kelsz,
Hogy szemed elől elveszíted
A földet – csak verseidben
Él a tavasz, melyet megénekelsz.
(Lányi Viktor fordítása)

** Zengj, dörögj naponta bátran,
Fusson minden zsarnokod –
Így zeng –, ám ügyelj a versre,
Csínján szóljon, persze, persze,
Csak úgy – általánosságban.
(Kardos László fordítása)

amelyben az irányzatosság szervesen nő ki magából az anyagból, s nem elvont prózaisággal ragasztják rá a tartalomra.

A költészet önállóságának védelme korántsem mond ellent ennek a harci jellegnek. Heine kiállásának a költészet önállósága mellett semmi köze valamiféle l'art pour l'art-hoz. Heine elszigetelt helyzetét fejezi ki a harmincas és negyvenes évek német pártharcaiban. Harcolni akar, de a demokratikus mozgalom korlátolt politikusaihoz és költőihez éppoly kevéssé tud és kíván csatlakozni, mint ahogy nem szándékszik ideológiai engedményeket tenni a reakciósoknak. Ludwig Börne ellen írt könyvében Heine azon gúnyolódik, hogy őt egyelőre mindkét tábor csak mint költőt ismeri el. „Igen, úgyszólván politikai obsitot kaptam, és mintegy nyugdíjaztak a Parnasszusra. Aki ismeri az említett két pártot, az tudja majd méltányolni nagylelkűségüket, hogy meghagyták nekem a költőtitulust. Némelyek a költőben nem látnak mást, mint henye ideálok álmodozó udvaroncát. Mások a költőben semmit sem látnak, józan ürességükben a leggyengébb visszhangot sem kelti a költészet." Amikor tehát Heine védi a költészet önállóságát, a nagy költészet harcos jogait, egyszerre védi a reakció és a „haladó szellemű" korlátoltság ellen, mely meg akarja nyirbálni hatáskörét.

A költészet heinei szubjektivizmusa a hamis szélsőségek elleni harcban magas célra törő népies költészetért küzd, mely a kor legmélyebb problémáit tartalmazza. Heine teljes világossággal látja az elmúlt idők nagy objektív költészetének értékét és jelentőségét. Bármennyire helyesen bírálja Goethe némely filiszteri vonását, irodalomszemléletében Goethe ugyanolyan középponti helyet foglal el, mint Hegel a filozófiában s mint Napóleon a történelemben. De ugyanakkor látja, hogy Németország számára a Goethe-korszak történelmileg lezárult, hogy azt a magas korszerű költészetet, mely az ő szeme előtt lebeg, csak egészen más alkotó módszerrel lehet megvalósítani. Ha most Heine ebben a kérdésben elméletileg és gyakorlatilag egy radikális szubjektivizmus mellett tör lándzsát, akkor egyrészt tisztában van azzal, hogy ez a stílus szükségképpen egy átmeneti korszak átmeneti stílusa, másrészt érzi a modorosság veszélyét, amely minden következetesen végigvitt szubjektív stílus esetén fönnáll. A modorosság e veszélyének maga Heine igen gyakran áldozatul esett. Már jellemzett „magántaktikája", túlzottan személyes vitamódszere, az a törekvés, hogy mindenáron kikényszerítse magából a kifejezés széles körű hatását és népszerűségét, anélkül, hogy biztos osztálytalaja, azaz tartalom és forma dolgában iránymutatója lett volna stb., mindez a modorosság felé kellett, hogy terelje őt. Egy ízben amikor Wienbarg dicséri költészetét, így panaszkodik: „Ön még szabad paripa, én iskolára lovagoltam be magam. Beleestem egy modorba, amelyből nehezen tudok szabadulni. Mily

könnyen lesz az ember a közönség rabszolgájává. A közönség elvárja és megkívánja, hogy azonmód folytassam, ahogyan elkezdtem; ha másképpen írnék, azt mondanák: ez nem heinés, Heine már nem a régi Heine." Az irodalom kapitalista piacától való függőség világosan kifejezésre jut Heinének ebben az önkritikájában.

De a modorosság veszélyének Heine esetében még mélyebb okai is vannak, világnézeti disszonanciáiban gyökerezők. Teljes joggal támadja Börnét, amiért korlátolt módon szembeállítja a „tehetséget" a „jellemmel". Amint látjuk, teljes joggal hangsúlyozza a költő jogát a szabadsághoz, mert ezt a szabadságot abban látja, hogy a költő szabad kapcsolatot tart a kor nagy politikai áramlataival. De a Börne-féle jellemszilárdság korlátolt koncepciója elleni polémiában gyakran a nihilista szkepticizmus álláspontján feneklik meg. Ez a szkepticizmus olykor a stílus modorosságában, üres szellemeskedésben tükröződik.

Ámde a modorosság veszélye nemcsak a szellemeskedés, hanem a lírizmus felől is fenyegeti Heinét: állandóan abban a veszedelemben forog, hogy valódi, mély lírai érzése modoros érzelgősségbe csap át. Érzi ezt a veszélyt, és az ilyen érzelgősségeket többnyire élces, ironikus csattanókban oldja fel. Ámde az érzés ironikus feloldása csak akkor lesz mély és ezért jogosult irónia, ha a költő érzése maga is valódi érzés volt. Egy nem valódi érzelmesség élces feloldása üres élcelődés marad. (Egészen más persze, ha Heine a nyárspolgárok eleve hamis szentimentalizmusát gúnyolja ki.) Ennek a hamis érzelmességnek is megvan a világnézeti alapja, abban, hogy Heine képtelen teljesen dialektikusan felfogni a társadalmi folyamatot. A társadalmi fejlődés materiális problémáinak megítélésénél többnyire elakadt a mechanikus materializmus álláspontján, s mivel érzi, hogy ily módon a mozgás merev és ki nem elégítő magyarázata keletkezik, s mivel képtelen gondolatilag föltárni a valódi hajtóerőket, szentimentális érzelmi toldalékokkal „egészíti ki" a mechanisztikus magyarázatot. A mechanikus materializmusnak ezt a korlátját Heine maga igen világosan fölismerte: „Az érzelmesség az anyag kétségbeesése, az anyagé, mely nem éri be önmagával és valami jobbra, meghatározhatatlan érzésre vágyik."

Heinének ezeket a gyengéit azért kell ily élesen kiemelnünk, mert népszerűsége a silány liberális publicistáknál (akik „a tárcacikk atyjának" nevezték el) és a liberális kispolgároknál éppen ezeken a modorosságokon alapszik. Itt egészen végletesen kifejezésre jut, hogy Heine, nagy népszerűsége ellenére, mennyire elszigetelt helyzetben van: olyan társadalmi rétegben népszerű, amely ellen a legelkeseredettebben küzd, és oly módon népszerű, hogy nagy, mély és forradalmi tulajdonságai végleg eltűnnek, és csak modora marad hatékony. Az, hogy valamennyi reakciós irodalomtörténész (Pfizertől, a „sváb

iskola" teoretikusától a fasiszta Bartelsig) erről az oldaláról támadta őt, és hogy még jelentős kritikusok is (mint például Karl Kraus) áldozatul estek ennek a reakciós előítéletnek, Heine emlékét kevésbé veszélyeztette, mint az, hogy olyan embertípusnál tudott ilyen népszerűvé válni, amelyet ő minden tekintetben a legmélyebb és legjogosultabb megvetéssel sújtott.

Heine költészetének alapvonala – távol ettől a modortól – egy népszerű és ugyanakkor mély, a korszak minden fontos kérdését gyökerében megragadó költészet irányában mozog. Heine, mint költő is ki akarta fecsegni a hegeli bölcselet iskolatitkát, és ebben az iskolatitokban a lankadatlan és elkeseredett harcot látta a régi társadalom gazdasági-politikai nyomorúsága, a keletkező kapitalizmus gazdasági-politikai förtelmessége ellen, a harcot azért is, hogy a tömegeket forradalmi felkelésre ébressze fel.

*Trommle die Leute aus dem Schlaf,*
*Trommle Reveille mit Jugendkraft,*
*Marschiere trommelnd immer voran,*
*Das ist die ganze Wissenschaft,*
*Das ist die Hegelsche Philosophie.**

Heine költészetének mélysége onnét ered, hogy történetileg helyesen fogta fel a jelen nagy fejlődési tendenciáit, igazságosan értékelte a kapitalizmus győzelmét, annak minden prózaiságával és minden förtelmességével egyetemben, a középkornak és tovább élő csökevényeinek hazuggá vált idilli költészete fölött. Ehhez a helyes felfogáshoz fűződik tehát a kapitalizmus és a kapitalista kultúra éles kritikája, az a könyörtelen fölismerés, hogy mily pusztító hatással van a kultúrára a kapitalizmus, noha keletkezése és kiszélesedése történelmileg szükségszerű és haladó. Másfelől, ha Heine bírálja is a középkort és a középkori csökevényeket, sohasem veti el felületes közönségességgel a középkori talajból sarjadt népies kölészetet. A fiatal Marx egy ízben a „függőség demokráciájának" („die Demokratie der Unfreiheit") nevezi a feudalizmust, Heine pedig, mint láttuk, rendkívül finom érzékkel bírt ahhoz, hogy könyörtelenül támadja a feudalizmus függőségét, és ugyanakkor átmentse saját alkotó módszere számára e korszak népies-demokratikus költői hagyományait, mint a költői ábrázolás eleven tényezőit. Így azután, mint korának többi nagy írói,

* Álmából verd fel az alvót,
Dobolj a fülébe vidám
Riadót, bátran menetelj,
Ennyi az egész tudomány,
Ennyi a hegeli bölcselet . . .
(Kálnoky László fordítása)

mentesült attól, hogy akár a kapitalizmus magasztalójává süllyedjen, akár a korlátlan romantikus kritikában, a kapitalizmus előtti állapotok poétikus mivoltának korlátolt dicsőítésében rekedjen meg.

Heine tehát kora reális fejlődésének reális dialektikáját akarja költőileg ábrázolni. És ha tudjuk is, hogy ez a dialektika csupán a Solger-féle tragikus-ironikus dialektika volt, nem pedig Marx teljes és átfogó materialista dialektikája, mégis azt látjuk, hogy Heine olyan éleslátással és ideológiai fölkészültséggel ragadja meg a jelen problémáit, mint kortársai közül egyedül Balzac, csakhogy ő, a munkásmozgalommal szemben elfoglalt álláspontjának kérdéses volta ellenére, a proletariátus forradalmi szerepének megértése dolgában messze túlszárnyalja Balzacot. A 19. század nagy íróinak stilisztikai harca az élet kapitalista prózájának leküzdésére irányul, és ezt a törekvést állandóan az a veszély fenyegeti, hogy vagy a romantikus szépítgetés vagy a prózaiság kátyújába kerül. A stilisztikai törekvés sikere mindig attól függ, mennyire képesek az írók az élet tűnőben levő költészetének elemeit világnézetileg helyesen megfogni, és ezáltal ezt a költészetet mint helyesen megragadott, tehát *költőileg jogosult* alkotóelemet összképükbe illeszteni. Az 1848 előtti időszak nagy költőinek, köztük Heinének, a szerencsés történelmi helyzet megadta a lehetőséget, hogy a kapitalizmust mint keletkezési folyamatot, nem pedig mint már létrejött állapotot, a kapitalizmus előtti költészetet mint letűnőt, mint a hanyatlás folyamatát, nem pedig mint már elpusztultat és végleg letűntet ábrázolják. Így azután Heine történelmileg igazolt kapcsolatot talál a romantikus népköltészet hangulatvarázsában, és ha azt – ugyancsak a történelmi jogon – ironikusan föloldja is, a föloldás ellenére, e föloldásban és e föloldás segítségével, mint legjogosultabb költői eszközt használhatja fel azt a bizonyos hangulatvarázst. Heinének ez a különleges lírai sajátossága nem tisztán egyéni sajátosság. Hogy ez nála líraian, a népdalköltészet ironikus kiaknázásában és ironikus megmentésében nyilvánul meg, mint láttuk, Németország történelmi helyzetéből következik. De az epikus Balzac költészete ugyancsak nagymértékben a kapitalizmus előtti kor csökevényeinek történelmileg legitim feldolgozásából sarjad, s e maradványok történelmileg szükségszerű pusztulását elégikus bánattal, mégis teljes történelmi igazságossággal ábrázolja költőileg.

Láttuk, hogy Németországban a romantika a francia forradalom szüleménye volt, és központi problémája a még objektíve forradalmi polgári osztály táplálta illúziók szükségszerű keletkezésének és szükségszerű pusztulásának dialektikája. Ugyanakkor a líra témakörének központjában az ember és természet egységének kérdése jelentkezik, és az, hogy az ember ebbe az egységbe a minden ideált kegyetlenül szétszaggató kapitalizmus elől menekül. A ro-

mantikus líra belső dialektikája az a lappangó tudat, hogy az embernek a természettel való egysége csupán szubjektív óhajok és remények bevetítése a természetbe, hogy az ember és a természet e megálmodott egysége mögött valójában ott lappang a természet kegyetlen közönye az emberi vágyódás iránt. E kegyetlen közöny hangsúlya megint a kapitalista törvények embertelenségének valamilyen tudattalan, ugyancsak romantikus bevetítése a természetbe. A gonosz diadala, Heine *Romanzeró*-lírájának alapmotívuma nem más, mint ennek a fejlődésnek végletesen pesszimista betetőzése. Ennek csírái nemcsak a fiatal Heinénél, hanem az egész romantikus lírában megvannak. A proletár tudat számára a természeti törvényeknek az emberi tudattól való objektív függetlenségéből teljesen hiányzik egy ilyen „kegyetlen közöny" hangsúlya, minthogy a proletár tudat számára a társadalmi-történelmi valóságot nem takarja áthatolhatatlan homály. Itt még mint probléma sem merül fel ilyen romantikus beleérzés, efféle szentimentális egyesülés a természettel. Az ilyen egység utáni vágy, valamint az a tudat, hogy ez a vágy szükségképpen megvalósíthatatlan, mindkettő csakis a felnövekvő kapitalizmus talajából sarjad. Mennél erősebben fejlődik a kapitalista társadalom, annál üresebbé és hazugabbá válik ez a vágy.

Heine viszonya a romantikus lírához tehát páratlanul szerencsés átmenet a költészet szempontjából. Teljes világossággal és kérlelhetetlenséggel rombolhatja szét ezeket az illúziókat, mint illúziókat, és ugyanakkor ezt a vágyat költői jogosultsággal aknázhatja ki, mint költészetet.

*Vallomásai*ban elmondja egy igen érdekes beszélgetését Hegellel: „... ábrándozva beszéltem a csillagokról, és a boldog lelkek lakóhelyének neveztem őket. A mester azonban maga elé dörmögött: »A csillagok, hm! hm! a csillagok csak fénylő kiütések az égbolton« – Az isten szerelmére! kiáltottam, hát nincs ott fönn olyan boldog hely, ahol az erényt halál után megjutalmazzák? Ő azonban, miután halványan fénylő szemét reám szegezte, metsző hangon így szólt: »Ön tehát még borravalót kíván azért, hogy ápolta beteg édesanyját és nem mérgezte meg tisztelt fivére urát?«"

Heine fejlődése egyre jobban közeledett ehhez a kettőssséghez: a romantikus hangulatok, a történelmileg szükségszerű illúziók költői alakításához és azok ironikus szétrombolásához. Egyre újabb és egyre nagyszerűbb elemeit fedezi föl a természet hangulatvarázsának – például ő volt Németországban a tenger monumentális költészetének fölfedezője – de egyúttal egyre súlyosabb csapásokkal zúzza szét a koholt romantikus harmóniát, az ember és a természet közötti egység illúzióját.

*Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmel,*
*Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken,*
*Es blinken die Sterne gleichgültig und kalt,*
*Und ein Narr wartet auf Antwort.**

Magától értetődik, Heine írt sok olyan verset, amelyekben egyszerűen kigúnyolja a nyárspolgárság laposan érzelgős, nevetséges illúzióit. Legmélyebb költeményei azonban az illúziók történelmileg szükségszerű keletkezésének és történelmileg szükségszerű pusztulásának dialektikájából keletkeztek. A lírai jogosultságot, az utánozhatatlan varázst Heine versei épp ebből a forrásból merítik, épp abból, hogy Heine maga is megszállottja az illúzióknak, amelyeket kegyetlenül szétrombol. Fejlődésével párhuzamosan, ahogy egyre jobban és mélyebben belelát a társadalmi összefüggésekbe, mindinkább halványodnak ezek az illúziók, egyre kevésbé hisz bennük maga a költő – de végleg kiirtani a szívéből nem tudja őket. Sőt, Heine utolsó korszakának sajátos jellege épp abban áll, hogy politikai és világnézeti kétségbeesése erősíti benne a két ellentmondó tendenciát. Az illúziók még inkább halványulnak, a költő még inkább eleve csak puszta illúziókat érez bennük, mégis kétségbeesetten kapaszkodik ezekbe az illúziókba, melyekben már maga sem hisz, melyek tudatos költői szétrombolásuk előtt már belsőleg szétzúzódtak. Ezáltal az illúziók ironikus feloldása különös bensőséget kap. Nem szükséges, hogy a föloldás csattanószerűen történjék, mint főként a fiatal Heinénél látjuk, benne rejlik az már az illúzió alakításának fájdalmas hitetlenséget éreztető hanglejtésében. Ez adja meg Heine verseinek egészen különleges, utánozhatatlan tónusát, mely a *Bimini* című költeményében szólal meg a legpregnánsabb kifejezéssel:

*Bimini! Bei deines Namens*
*Holdem Klang, in meiner Brust*
*Bebt das Herz, und die verstorbnen*
*Jugendträume, sie erwachen.*

* Mormolnak a hullámok, nem szűnve zúgnak,
És lebben a szél, röppennek a felhők,
Hidegen és közönnyel pillog a csillag –
És egy bolond várja a választ.
(Fodor József fordítása)

*Auf den Häuptern welke Kränze,*
*Schaunen sie mich an wehmütig,*
*Tote Nachtigallen flöten,*
*Schluchzen zärtlich, wie verblutend.*

*Und ich fahre auf, erschrocken,*
*Meine kranken Glieder schüttelnd*
*Also heftig, dass die Nähte*
*Meiner Narrenjacke platzen.**

Itt egész világosan jelenik meg Heine költői jelleme mint *határjelenség* a burzsoázia ideológiai fölemelkedése és ideológiai hanyatlása közt. Mert amikor költőileg megformál olyan illúziókat, melyekben nem hisz vagy csak félig hisz, ezzel mély hatást gyakorol a késő polgári korszak tudatosan antiromantikus, de voltaképpen le nem küzdött romantikával mélységesen telített költészetére. Itt válik érthetővé, miért hatott Heine oly erősen és tartósan a francia lírára, miért vehette Wagner Heinétől a *Bolygó hollandi* és a *Tannhäuser* tematikáját és felfogását stb. Heinének ez a föld alatti és közvetett utóhatása egészen a 19. század végéig érvényesül – kivéve a francia lírát. Még Ibsen *Hedda Gabler*jében is érezni a késői Heine illúzióinak hatását, amelyekben nem hisz, és amelyeket keletkezésük közben elvetél. E tekintetben csakugyan ő az első modern költő – vagy legalább az elsők egyike –, de ez a fejlődés nem abban az irányban halad, ahol Heine magát egy új kor előfutárának tartotta.

A romantikus hangulat-örökség költői kiaknázása azonban Heinénél nem csupán ezen a vonalon megy végbe. Amikor Heine a „függőség demokráciájában" újjáéleszti a demokratikus-plebejus elemet, ahhoz a benső lehetőséghez

* Bimini! a te neved
Szelid csendülésekor
A sziv reszket s felélednek
Porukból az ifjú álmok.

Fejükön hervadt füzérek,
Búval telten reám néznek,
Holt madárkák fuvoláznak
S elvérzetten felzokognak.

Megrettenve riadok fel,
Beteg tagjaimat rázva,
Heveskedve, hogy felpattan
Bohóc-zubbonyom varrása.
(Lányi Viktor fordítása)

jut, hogy ennek a költészetnek költői hangulattartalmát, habár ugyancsak a maga teremtette hangulatok kontrasztszerű feloldása útján, a népies forradalmi költészet szolgálatába állítsa. Különösen forradalmi föllendülésének időszakában sikerült Heinének – a páratlan *Takácsdal*ban, a *Téli rege* számos részletében – forradalmi vádba vagy győzelmi énekbe közvetlenül átvinni a romantikus népi költészet hangját. Késői költeményeiben is egész sereg példát találunk arra, hogy használja ki ezt a költészetet közvetlenül, vagy legtöbbnyire ironikusan föloldott alakban, kiáltó vádra a társadalmi valóság poézisba burkolt hitványsága ellen.

*Gemütlich ruhen Wald und Fluss,*
*Von sanftem Mondlicht übergossen;*
*Nur manchmal knallt's. Ist das ein Schuss? –*
*Es ist vielleicht ein Freund, den man erschossen.**

Még valami sikerül Heinének: a költészetnek ezt a népies demokratikus elemét, a hanyatló, a polgári fejlődéstől elpusztított középkor költészetét tematikailag úgy fordítani, hogy az elmúló középkor fölött nem a kapitalizmus prózája, hanem a forradalom költészete győzedelmeskedik. A legszebben talán *I. Károly* című késői versében:

*Im Wald in der Köhlerhütte sitzt*
*Trübsinnig allein der König;*
*Er sitzt an der Wiege des Köhlerkinds*
*Und wiegt und singt eintönig:*

*Eiapopeia, was raschelt im Stroh?*
*Es blöken im Stalle die Schafe.*
*Du trägst das Zeichen an der Stirn*
*Und lächelst so furchtbar im Schlafe.*

* Szeliden nyugszik erdő és folyó,
A hold mindent ezüstsugárral átfon.
Néha egy csattanás. Fegyvergolyó?
Tán most lőtték agyon egy jóbarátom.
(Lányi Viktor fordítása)

*Eiapopeia, das Kätzchen ist tot –*
*Du trägst auf der Stirne das Zeichen –*
*Du wirst ein Mann und schwingst das Beil,*
*Schon zittern im Walde die Eichen.*

*Der alte Köhlerglaube verschwand,*
*Es glauben die Köhlerkinder –*
*Eiapopeia – nicht mehr an Gott*
*Und an dem König noch minder.*

*Das Kätzchen ist tot, die Mäuschen sind froh*
*– Wir müssen zuschanden werden –*
*Eiapopeia – im Himmel der Gott*
*Und ich, der König auf Erden.*

*Mein Mut erlischt, mein Herz ist krank,*
*Und täglich wird es kränker –*
*Eiapopeia – du Köhlerkind,*
*Ich weiss es, du bist mein Henker.*

*Mein Todesgesang ist dein Wiegenlied –*
*Eiapopeia – die greisen*
*Haarlocken schneidest du ab zuvor –*
*Im Nacken klirrt mir das Eisen.*

*Eiapopeia, was raschelt im Stroh –*
*Du hast das Reich erworben*
*Und schlägst mir das Haupt von Rumpf herab –*
*Das Kätzchen ist gestorben.*

*Eiapopeia, was raschelt im Stroh? –*
*Es blöken im Stalle die Schafe.*
*Das Kätzchen is tot, die Mäuschen sind froh*
*– Schlafe, mein Herkerchen, schlafe!**

* A kis erdei lakban egymaga ül
A király, az arca mogorva;
Ringatja a szénégető gyerekét,
Egyhangú dalt dúdolva:

Tente babája, a szalma zizeg
És béget a nyáj az akolban.
Homlokodon jegy s arcodon
Álmodban furcsa mosoly van.

Tente babája, kimúlt a cicus.
Melengeted egykor a baltát
– A homlokodon ott a jegy –
Előre remegnek a tölgyfák.

A régi vakhitnek nyoma sincs,
Fütyül már – tente babája –
Istenre a szénégető,
Fütyül ő már a királyra.

Kimúlt a cicus, vidám az egér.
Bele kell hogy ebbe törődjön
– Tente babája – a mennyek ura
S éppúgy a király is a földön.

Kedvem kihúnyt, szivem beteg
S már napról napra rosszabb;
Tente babája, te kis gyerek,
Tudom, hogy a hóhérom vagy.

Bölcsődalod a halottsiratóm,
– tente babája – leomló
Ősz fürtjeimet vágod le előbb,
Tarkómon csattog az olló.

– Tente babája – a szalma zizeg.
Majd hatalomra jutva,
Törzsemről a fejemet leütöd.
Ez vár a szegény cicusra.

Tente babája, a szalma zizeg,
Aklában a birka béget.
Kimúlt a cicus, vidám az egér.
Kis hóhér, álmodj csodaszépet.

(Kálnoky László fordítása)

Ebben a forradalmi költészetben Heine, mint ő maga mondja, valóban az utolsó romantikus költő, és egyúttal az első modern poéta. De épp ebben nem voltak utódai, a németországi forradalmi mozgalom fejlődése folytán közvetlen utódai nem is lehettek. Egyedül Georg Weerth, akit kevésbé nyomasztott a polgári romantikus múlt, folytatta egészségesebb, problémátlanul érzékibb, plebejus módon Heine demokratikus-plebejus vonalát. A proletár költészet, másutt is, nemcsak Németországban, rendkívül nagy és termékeny, persze kritikai feldolgozásra váró örökséget kapott Heinében, és ezt csak most kezdik fölfedezni és napfényre hozni, miután a proletár osztályharc az irodalom terén is megkezdte fölszámolni a kezdeti időszak absztrakt-formalista előítéleteit, megfeneklését a késő-polgári imperialista költészetben.

A német reakció mindig helyes ösztönnel érezte Heine forradalmi nagyságát és termékenyítő hatását, és mindig a legnagyobb erőfeszítéssel igyekezett kitörölni Heine nevét a német irodalomból. Nem véletlen, hogy Heine a szobormániás Németországban – népszerűsége ellenére – sohasem kapott hivatalos emlékszobrot. És a reakciós irodalomtörténet mindig azon volt, hogy a Goethe óta legnagyobb német költőnek epizódszerepet juttasson, és olyanokat állítson helyére – például Mörikét –, akik hozzá képest csak kecses törpék. A fasizmus – attól a helyes érzéstől vezettetve –, hogy Heinének a középkor paródiája ellen kihegyezett gyilkos iróniája a „harmadik birodalomra" még gyilkosabban találó, mint a negyvennyolcas forradalom előtti Poroszországra, Marxszal, Engelsszel és Leninnel együtt ki akarja irtani Heinét a nép tudatából. Ezeknek az ellenségeknek a gyűlölete – ők képviselik legszörnyűbb, leggyalázatosabb fejlődési formáját azoknak a hatalmaknak, melyek ellen Heine mindig hadakozott – jogosult. Azzal, hogy ellene megsemmisítő harcot viseltek, a legméltóbb emlékművet állították neki addig is, míg a német forradalom majd megfelelő módon leróhatja iránta háláját.

*1935*

# Gottfried Keller

Keller a 19. század egyik legnagyobb, világirodalmi méretű epikusa. S ha műve nemzetközi érvényre nem jutott még, vagy legfeljebb csak részben, ez mit sem változtat a tényeken. Mégis itt az ideje, hogy Keller munkásságát végre ebből a kiindulópontból vizsgáljuk, s kijelöljük méltó történeti helyét a világirodalom igazi nagyjai közt. E tanulmány célkitűzése tudatosan fordul ellenkező irányba, mint Keller javarészt helyi német vagy svájci érvényű méltatásai.

Az, hogy a demokráciának ezt a klasszikusát eszmei vizsgálódásunk tárgyává tegyük, manapság, éppen manapság különösen is időszerű. Az imperializmus minden, valaha forradalmi, demokratikus ideált saját érdekeinek szolgálatába züllesztett, s ennek egyenes következményeképpen a polgári demokrácia korlátai különösen éles ellenfénybe kerültek. Mégis, éppen ilyen körülmények közt tanulságos és hasznos, ha az elmúlt idők demokráciájának becsületes és jelentős képviselőivel behatóan foglalkozunk. Példájuk, eszmei, erkölcsi és művészi színvonaluk félreérthetetlenül leleplezi korunk alacsonyrendűen önző imperialistáinak züllöttségét és barbarizmusát, akik a demokrácia szót hazug, üresen kongó szólammá tették. Az ilyesfajta vizsgálódások egyidejűleg klasszikusaink örökségét is igaz szülőhelyükre juttatják vissza: a napjainkban már felszabadult nép birtokába, mely a szabadság minden igaz harcosát saját őseként tiszteli és szereti.

## A KOR

Az 1848-as polgári demokratikus forradalom bukása hatalmas fordulópont a német irodalomban. Hadd emeljünk ki itt két mozzanatot csupán: elsőként azt, hogy megszakadt a forradalmi demokratikus fejlődés vonala, mely a nagy francia forradalom érlelődésének korszakából indult s tetőpontját a negyvenes

években érte el. Politikai szempontból azzal lehetne legjobban jellemezni ezt a fordulatot, hogy míg az 1848 előtti demokraták a szabadság kivívásának útján akarták Németország nemzeti egységét helyreállítani, az egyre inkább nemzeti liberalizmusba forduló polgárság szellemi vezérei ezután már az „egység"-et helyezték feltétlenül – s időbeli sorrendben is! – a „szabadság" elébe. Ami pedig nem jelent egyebet, mint hogy megteremtették a talajt a német polgárság kapitulációjára a bismarcki-hohenzollern Poroszország előtt.

Ez a folyamat a Franciaország feletti győzelmet követő hazafias örömujjongásban éri el tetőpontját. Ha azonban közelebbről szemügyre vesszük e kor szellemi fejlődésvonalát, látjuk majd, hogy bár ez az örömujjongás teljesen jogos volt és indokolt, amennyiben a Hohenzollernek katonai győzelmei révén csakugyan teljesült a német polgári forradalom legfontosabb célkitűzése, nevezetesen a nemzeti egység helyreállítása, az a mód azonban, ahogy ez az óhaj beteljesült, egyidejűleg szakítást jelentett Németország legjobb társadalmi és ideológiai, politikai és művészeti hagyományaival. Ezért is készíti elő ezeket a győzelmeket lelkileg-szellemileg egyrészt a Hohenzollern-Poroszországnak való elvtelen behódolás, másrészt – az akkori idők legbecsületesebb és legkiválóbb írástudói esetében – mély depresszió, keserűséggel teljes rezignáció. Nem véletlen, hogy a forradalom bukása utáni évtizedeknek Schopenhauer az uralkodó filozófusa.

Másrészt ez a korszak hozza magával a német kapitalizmus első nagy fellendülését. De a nyugati országokhoz képest megkésett német fejlődés megfosztja ezt a lendületet még attól a komor nagyszerűségétől is, ami pedig e folyamatot Angliában és Franciaországban jellemezte. A félpatriarchális társadalmi viszonyok kapitalista viszonyokká történő átalakulása itt is, ott is széles dolgozó tömegek roppant méretű elnyomorodásával járt. Míg azonban az angliai és franciaországi kapitalizmus keletkezéstörténete igazi vihar, mely a középkor korhadt maradványait elsöpri, a reakciós Németországban a kapitalizmus előtti idők legnyomorultabb és legelnyomorítóbb öröksége is megmarad; csak az tűnik el fokozatosan, ami a kapitalizmus fejlődésével közvetlenül gazdaságilag összeegyeztethetetlen. A német kapitalizmus felbomlasztja azokat a kezdetlegesebb társadalmi viszonyokat, melyek a 17. század Angliájában s a 18. század Franciaországában a demokratikus forradalmi fellendülés lehetőségét szociális szempontból megteremtették, s Németországban társadalmi alapját képezték annak a fejlődésnek, mely a filozófiában Leibniztől Hegelig, az irodalomban Lessingtől Heinéig vezet.

Németország gazdasági és politikai elmaradottsága az irodalom fejlődését is meghatározta. A társadalmi elmaradottság és a nemzeti megosztottság

következtében a valóság nem teremtett olyan cselekvési lehetőségeket, melyek tüzében nagy nemzeti és szociális kérdések *közvetlenül* egyéni sorsokkal forrhattak volna eggyé. A nyugati országok irodalmában a kapitalista társadalom gazdasági és társadalmi megerősödésével a társadalomkritika absztrakt-fantasztikus általánosításai (például Swift vagy Voltaire műveiben) egyre inkább a polgári társadalom mindennapi életének átfogó, realista ábrázolásába nőnek át, s ez a fejlődési folyamat a 19. század első felében éri el Balzacnál és Dickensnél a tetőpontját. A regény, mint a polgári élet tipikus ábrázolási formája, szükségszerűen egyre városiasabb, egyre fővárosiasabb lesz, hiszen a főváros fogja össze az egész nemzet legfontosabb és legjellemzőbb problémáinak szálait. Németországban, az ország egyesítése előtt efféle fejlődés elképzelhetetlen. De még azután is, hogy a nemzet politikai egysége megteremtődött és Berlin igazi nagyvárossá lett, megmaradt káros örökségül az a mód, *ahogy* ezt az egységet létrehozták. Találóan jegyzi meg Wilhelm Raabe: „A franciák lelkiismerete ott él Párizsban, az angoloké Londonban, de soká lesz még, hogy a németeké is ott éljen Berlínben."

Egyoldalú beállítás lenne azonban, s épp ezért hamis, ha a forradalom előtti Németország elmaradottságának csak azokat a vonásait vennénk észre, melyek károsan hatottak a kultúrára és az irodalomra. A fiatal Marx joggal mutatott rá az 1848 előtti német viszonyok elmaradottságára, s arra is, hogy teljes támadásuk sem jelenthetne többet, a nyugat-európai fejlődéshez viszonyítva, 1789-nél. Mégis, ugyanazon a helyen utalt arra is, hogy az akkori Németország szellemi élete, különösképpen a német filozófia, semmiben nem marad el a nagy európai kortárs-eredmények mögött.

A németországi kapitalista fejlődés elmaradottságának megfelelően nem volt itt semmi, ami az angol gazdaságtan fejlődésében Pettyhez vagy Ricardóhoz, a franciáéban Boisguillebert-hez vagy Sismondihoz fogható. Egyidejűleg azonban létrejön Németországban a Leibniztől Hegelig vezető klasszikus filozófia, mely a lét és a tudat ellentmondásának általános törvényeit rendkívül magas tudományos színvonalon fogalmazza meg, még akkor is, ha mély összefüggésük a polgári társadalom ellentéteinek megjelenési formáival sokszor rejtve marad. Ez a filozófia a polgári gondolkodásmód lehető legmagasabb szintű eszmei kifejezője.

Ugyanez a nagy formátum, a polgári humanizmus legjelentősebb kérdéseinek ugyanez a konkrét általánossága jellemzi költői szinten a klasszikus korszak német irodalmát. Tartalmát tekintve ez az irodalom teljességgel korszerű. Az, hogy Németország mindazonáltal elmaradt a kor mögött, irodalmának sajátos megformálásában jut kifejezésre, abban, hogy a német realizmus itt nem képes a kor angol-francia realizmusának szellemében ábrázolni

Németország polgári társadalmát; abban, hogy a realizmusnak különleges – monumentális, fantasztikus stb. – formákra van szüksége ahhoz, hogy a humanizmus időszerű problémáinak konkrét általánosságát érzékletes költői formába tudja önteni. Így jön létre a német fejlődés költői-eszmei, alkotói előrevetítése és általánosítása; ennek legnagyobb példái Goethe epikája, Goethe és Schiller drámáinak történelmi monumentalitása, valamint a modern novella keletkezése, különösen E. Th. A. Hoffmann-nál. Mégis, ahogy a német viszonyok fejlődnek, úgy lesz ez a stílus egyre tarthatatlanabb, úgy jelentkeznek feloldást sürgető tendenciák egy nyugat-európai értelemben vett realizmus irányába. Minél inkább megérnek Németországban a polgári demokratikus forradalom feltételei, annál erősebbek lesznek ezek a törekvések. A harmincas-negyvenes évek irodalmi harcai szinte kivétel nélkül erre a kérdésre vezethetők vissza. Ha Heine a „művészi korszak végéről" beszél Németországban, kétségtelenül az irodalom fejlődésének erre az új irányára gondol.

Természetes, hogy a még mindig meglevő német gazdasági és társadalmi elmaradottság komoly akadálya volt ennek az induló realizmusnak. Heine egész műve, valamint Immermann regényei, vagyis a legjelentősebb ilyen irányú kísérletek, még sokkal inkább a „művészi korszak" „önfeloszlatásának" bélyegét hordják, mintsem egy új realista művészetét. Különösen így áll ez Immermann-nál, aki nagyon tudatosan és erőteljesen tört ebbe az irányba. *Münchhausen*jának *Oberhof*-epizódjával úttörője lett a későbbi német irodalomnak, mégis éppen nála mutatkozik meg a költői általánosítás szegénysége s túlhajtott fantasztikuma, ami annak a jele, hogy a konkrét társadalmi kérdések realista ábrázolására közvetlen módon még mindig képtelen volt.

Az 1848/49-es forradalom bukása Németországban nem csak a filozófia és irodalom klasszikus hagyományainak összeomlását jelenti, hanem egyidejűleg azt is, hogy rügyeiben elhal egy egészséges, új virágzás, melynek előjelei pedig már a forradalmat megelőző időszakban, problematikus voltuk ellenére, minden területen megmutatkoztak. Így jelenti Feuerbach Németországban a klasszikus filozófia végét.

A német irodalom máig ható, végzetes megosztottsága a negyvennyolcas forradalom vereségével kezdődik. Tudjuk, hogy a reakció korszaka egyidejűleg egy erős kapitalista fejlődés időszaka is volt, s hogy a kapitalizmus németországi terjedése és győzelme csak átformálta s ezzel végső fokon megszilárdította a rég elavult politikai struktúrát. Mivel e fejlődésnek előfeltétele volt, hogy a német burzsoázia elárulja a polgári forradalmat, s beleegyezését adja

a nemzeti egység reakciós, politikai megoldásához, ez a kompromisszum és ez a behódolás az irodalom egész fejlődésére rányomja bélyegét.

Létrejön egyrészt a kapitalizálódó Németország irodalma; útja Gutzkowtól Freytagon és Spielhagenen át egészen Paul Lindau berlini regényeinek laposságáig és kongó üresség éig vezet. Mivel ez az irodalom tettestársa a német burzsoázia osztálykompromisszumainak és helyesli azt, a németországi kapitalizmus keletkezését is csak megszépítve, apologetikusan ábrázolhatja. Az igazán mély nemzeti és társadalmi kérdésekben nincs egy szava sem. Átmeneti sikerei ellenére idegen is marad a német nép életétől.

Másrészt pedig az irodalom provincializálódik. Nem a vidéki életre, mint témára gondolunk itt, hanem arra, hogy nagy tehetségű írók is egyre inkább képtelenek szűkebb környezetük helyi jelentőségű eseményeit nemzeti és társadalmi összefüggésekben ábrázolni. Immermann tette meg az első lépést ebben az irányban, s Otto Ludwig helyesen ismeri fel, hogy a német falusi regény, melynek az *Oberhof*-epizód jelenti kezdetét, egészséges talajt teremthetne a német regény számára. Művészileg is a dickensi utat javasolja e fejlődésvonal példájaként. Nem látja meg azonban, hogy ez nem tisztán művészi kérdés; vagyis nem látja a különbséget a dickensi társadalomábrázolás nagyságának szociális és világnézeti előfeltételei, valamint a provincializálódó német elbeszélés szűkössége és kicsinyessége közt. Hiszen egy Balzac vagy egy Dickens igazi realizmusa nem azt jelenti, hogy a humanizmus emelkedettsége a sorsok és típusok általánosításában elvész, ez csupán átalakul és kézzelfoghatóan mindennapi, nyíltan társadalomkritikai formában jelenik meg.

Miért marad például egy oly nagy művészi tehetségű író, egy oly markáns és bőhumorú emberábrázoló, mint Fritz Reuter, reménytelenül provinciális? Ismételjük: nem a vidéki életben gyökerező témái miatt. Ha Reuter a negyvennyolcas forradalomról ír, és előrebocsátja, hogy nem foglal állást a forradalommal kapcsolatban, és csak azt ábrázolja a forradalomból, ami közvetlenül saját személyére vonatkozik, úgy ez látszólag az író szíve joga. Csak ott a baj, hogy ezt a szándékát végül íróilag meg is valósítja. Hogy tehát a negyvennyolcas forradalmat Mecklenburg kisvárosaiban és falvaiban nem úgy jeleníti meg, ahogy az nagy kérdéseit e szűk kis körben – mint nagy nemzeti és társadalmi problémát – felvetette, hanem a forradalomból csakugyan annyit mutat meg csupán, amennyit egy átlagos mecklenburgi kispolgár az események szemtanújaként megélhetett: vagyis egy tarka összevisszaságot és mulatságos epizódokban bővelkedő zűrzavart. Ha a francia forradalom tükröződésére gondolunk a *Hermann és Dorottyá*ban, látjuk, miért marad provinciális Reuter erőteljes realizmusa, miért gyorsította végül is közvetlen népiessége a német nép megosztásának, az egyesítő, demokratikus

szellem elhalásának folyamatát. S amellett Reuterben még erős, egészséges népi ösztön is munkált, amit követőiben egyre kevésbé találunk.

Ez a provinciális német irodalom egyúttal kifejezője a kibontakozó kapitalizmus ellenzékének is. Kialakulhatott volna tehát a kritikai realista társadalomábrázolás egészséges csírája is. Hiszen a legnagyobb francia, angol és orosz realisták is tele vannak a kapitalizmussal szemben romantikus ellenzéki érzelmekkel. De a német provincializmus épp e kritikai él gyengeségében mutatkozik meg. Nem az ellenzékiség érzelmi ereje gyenge, a bírálat tárgyának beható ismerete hiányzik.

Egy olyan kiváló író, mint Wilhelm Raabe gyengéje nem abban áll, hogy a karikatúra eszközeivel ábrázol minden kapitalista környezetet – ezt tette gyakran Dickens is –, hanem abban, hogy ezek a karikatúrák halványak maradnak, általánosságokban vesznek el, s a bírált ellenfél alacsonyrendűségének nem igazán lényeges vonásait hozzák napvilágra, valamint hogy túlságos távolságból, beható ismeretek nélkül, igazi szellemi fölény hiján készültek. Raabe csak a hanyatló, régi Németországot tudja igazán elevenen és jelentős művészi erővel ábrázolni. E letűnő világ még fennmaradt, erkölcsileg legértékesebb képviselőinek teljes idegenségét az új, reakciós-kapitalista valóságban Raabe sajátos, egyéni, művészileg magasrendű, lírai-keserű humorral jeleníti meg. A német humanizmus utolsó, kétségbeesett utóvéd-harca ez. Raabét gyakran hasonlítják Jean Paulhoz. Lényegében helytelenül. Mert Jean Paul humora kitörnivágyás a német nyomorúság szűkösségéből; minden egyéni sors kudarca, minden egyes szereplő rezignáltsága mögött mégis ott ragyog a jövő világos perspektívája. Éppen ez a múlt, ez a kisvárosi, idilli szűkösség jelenti azonban Raabénál az emberi értékek utolsó menedékét, azt az elhagyott kalyibát, melyben az öregségtől erőtlen, nyomorékká zúzott német humanizmus végnapjaira meghúzza magát.

Érdekes, hogy Keller közvetlenül a forradalom veresége után előre látta egy ilyen humorisztikus irodalom németországi megjelenését, és félt is tőle (1851). Leszögezi, hogy egy népi írónak semmiképpen nem szabad Sterne vagy Jean Paul stílusában írnia, s hozzáteszi: „Boldogtalan, borús idők voltak azok, mikor az ember ebben keresett kényszerű vigasztalást, s isten óvjon, hogy az olmützi nyilatkozat meg a drezdai konferencia után még egyszer feltámadjanak."

A klasszikus és romantikus korszak hagyományai Németországban természetesen 1848 után sem tűntek el. Továbbélésük azonban, ha az irodalom széles egészét tekintjük, egyre üresebb, egyre lélektelenebb akadémizmust jelent, csupán a formák öncélú ápolgatását. A reakció előtti behódolás, mely ellen legfeljebb a nemzeti liberálisok tiltakoztak tessék-lássék, az érzés- és

gondolatvilág elszegényedéséhez vezetett, mely aztán éles ellentétbe került az öröklött klasszikus formákkal s azok humanista tartalmát kongó frázissá változtatta.

Voltak persze a reakciós Németországban is mind embernek, mind művésznek igaz írók, akik a klasszikus formák hagyományát mélyen gyökerező világnézeti alapokon fejlesztették tovább, olyan írók, akik kérdésfeltevésükkel és emberábrázolásukkal egyaránt a korabeli európai fejlődés legmagasabb szintjén álltak. De épp itt mutatkozik meg a legvilágosabban, mennyire sajátos, korhoz kötött fejlődési fok volt Németországban a weimari klasszika; éppen azért, mert költői általánosításának módja szervesen az akkori társadalmi viszonyokban gyökerezett. Minél kevésbé maradtak el – európai viszonylatban nézve – a reakció korszakának nagy művészei a kortárs fejlődés szintjétől, annál kiáltóbb disszonancia keletkezett műveik formájának – klasszikus – monumentalitása és alakjaiknak – modern – lélekrajza közt.

Már a késői Nietzsche felfedezte Wagner hősnőinek és Flaubert *Bovaryné*jának meg *Salammbô*jának rokonvonásait, és egyáltalán nem nehéz észrevenni Hebbel hőseinek Dosztojevszkij-szerű tulajdonságait a patetikus jambusok mögött. A Wagner, Hebbel-típusú művészi tragédiák elemzése kívül esik e tanulmány keretein. Csak arra kellett rámutatnunk, hogy még e korszak legbecsületesebb és legjelentősebb művészeinél is erős tendenciaként megtalálható a monumentális formák és a merőben individuális sorsok dekadens lélekrajzának később végzetessé váló stílustalan összefonódása.

Mélyreható vizsgálatok kimutatnák, hogy a negyvennyolcas forradalom bukása mind Wagner, mind Hebbel művészi pályáján törést jelent; olyan törést, melynek következtében a stílustalanság tendenciája mindjobban eluralkodott. Hebbel ezáltal egyre távolodott az igazi népiségtől. Múló divatsikerek semmit nem jelentenek, s a wagneri művészet nagy népszerűsége nagyrészt olyan jelenségekkel hozható összefüggésbe, melyek mind a kései Wagner tragikus kompromisszumában, mind a Hohenzollern-Németország antidemokratikus tendenciáiban közösek. Heinrich Mann *Alattvaló*ja ragyogó szatírai éllel bírálja e hatásokat, költői tisztánlátással tárva fel társadalmi gyökereiket.

## DEMOKRÁCIA

Gottfried Keller tudatosan szembehelyezkedik mindezekkel az áramlatokkal. Senkit nem lephet meg, hogy Gutzkow-ot és az „ifjú németeket" megveti. Már feltűnőbb, hogy Adalbert Stifter filiszterségét megbírálja, s Gott-

helf igazi epikai nagyságát polemikusan állítja szembe a stifteri leírásokkal. Hebbellel szemben, bár ifjúkori művei nagy hatással voltak rá, élete végéig ellenszenvet táplál; elismeri nagy tehetségét, hevesen elutasítja azonban minden mesterkélt vonását. Richard Wagnerhez Zürichben egy időben meglehetősen jó kapcsolat szálai fűzik. Freiligrathhoz intézett levelében azonban így jellemzi őt: „Nagy tehetségű ember, ugyanakkor van benne valami a fezőrből és sarlatánból."

Az, hogy Keller a Németországban uralkodó irodalmi irányzatokat elutasítja, nem irodalmi okokra vezethető vissza. Hogy Kellernek egyszerre lehet vitája a provincializmus kispolgári szűkösségével és az individuális-zseniális beállítottsággal, tulajdonképpen nem is annyira személyiségéből ered, sokkal inkább a még számos vonásában őseredeti svájci demokráciához fűződő szoros kötelékeiből.

A negyvenes évek német szabadságköltészete nagy hatást tett az ifjú Kellerre; magával ragadja a demokratikus fejlődés, és így jut el a német forradalmi demokrácia legfejlettebb fogalmi rendszeréhez: a feuerbachi filozófiához. Keller most már a negyvennyolcas forradalmat megelőző német demokratizmus filozófiai és irodalmi fejlődésének csúcspontján áll.

Keller sajátos útját az jelenti, hogy a forradalom bukása után nem fut be – társai módján – visszafelé kanyarodó pályát. Megóvja őt ettől a svájci demokrácia. Míg korábban élénk szerepet vállal a német kultúrkör szellemi harcaiban, most már egyre inkább szemlélője csupán a német fejlődésnek. Nem hagy fel alapos tanulmányozásával, mélységes részvéttel s a reakció elleni heves felháborodással szemléli, de nem érzi már szellemi létezése alapvető alkotóelemének; változásai az ő fejlődését többé nem befolyásolják.

Csak figyelmesen kell olvasnunk Keller heidelbergi (1848–50) és berlini (1850–55) feljegyzéseit, hogy észrevegyük egész magatartásán ezt a különbséget, ezt a fordulatot. Heidelbergben élve minden ízében részese az eseményeknek, együtt él velük, míg Berlinben: tanulmányúton levő svájci demokrata, aki majd – politikailag aktívan – visszatérhet hazájának közéletébe. S mivel Keller jelentős művei ez időben születtek, ha témájuk javarészt korábbi élményekből táplálkozik is, az író egész művészetét ez a reakcióssá vált Németországtól való elfordulás és a svájci demokráciával való kizárólagos azonosulás határozza meg, tartalmában-formájában egyaránt.

Felszínesen nézve a dolgot, van ebben a visszavonulásban valami, ami mármár az imént vázolt német provinciális irodalom retrográd vonalára emlékeztet. S ez utóbbi irányzat legjobb képviselőinek mély rokonszenve – mindenekelőtt Theodor Stormé – kétségtelenül innen ered. De e kétféle visszavonulás csak formai szempontból hasonló, még ha – végül is – mindkettő

a negyvennyolcas forradalom vereségének következménye. Mert Keller nem húzza meg magát német vidéki zugokban, hogy kényszeredetten vagy tartózkodóan hátat fordítson a reakcióssá vált közéletnek. Ellenkezőleg: visszatér demokratikus hazájába, s e pillanattól fogva emberileg is, művészileg is a közélet középpontjában áll majd.

Még jobban aláhúzza ezt a döntő különbséget az a tény, hogy Svájc kapitalista fejlődése később indul meg, és korántsem olyan viharos, mint a német. A kapitalizmus természetesen Svájcban is felbomlasztja az ősi társadalmi viszonyokat. S ez a folyamat, mint később látni fogjuk, Keller művére éppoly negatív árnyat vet. De, először is, a kapitalizmusnak ezek a negatív jelenségei Svájcban sokkal később válnak csak oly jelentőssé és nyilvánvalóvá, hogy Keller művészetére döntő befolyást gyakorolhassanak. (*Az elveszett mosoly*, 1874, és *Martin Salander*, 1886.) Másodszor és mindenekelőtt a kapitalizmus ilyen irányú fejlődése annak idején Svájcban még nem valamiféle politikailag és társadalmilag reakciós, a demokratikus polgárságot megalázó körülmények között zajlik. Keller még csak az ősi svájci demokrácia kapitalista felbomlásának kezdeteit éri meg.

Úgy látszik tehát, mintha Kellerben svájci nemzeti költőt kellene tisztelnünk, művészetének jellemvonásait zürichi születéséből levezetnünk és értenünk. Keller egész életében határozottan tiltakozott minden ilyesfajta felfogás ellen. A *Zöld Henrik* első változatának elején a főhős beszélgetése egy demokrata Feuerbach-tanítvánnyal, a délnémet gróffal, sok mindent megvilágít. A főhős (és szavain át maga Keller) szenvedélyesen kiáll Svájc demokratikus republikanizmusa mellett, kijelentve, hogy kész a Németországtól való függetlenséget akár élete árán is megvédeni. Arra a kérdésre azonban, híve-e valamiféle svájci nemzeti irodalomnak, nemzeti kultúrának, így felel (s vele maga Keller): „Sokan vannak bár honfitársaim közt, akik valamiféle svájci művészetben és irodalomban, sőt, svájci tudományban hisznek. Az alpesi naplementék, az égbenyúló csúcsok alkonyi vörösének költészete hamar kimerül azonban, egy-két jó csata témája hamar elkopik. És – szégyenünkre! – megannyi pohárköszöntőnket, jelmondatunkat, ünnepi feliratunkat Schiller *Tell Vilmos*ából kell merítenünk, mert hisz még mindig ez a legjobb forrás ilyenféle célokra."

Keller véleménye szerint mind az irodalom, mind a tanulmány a nagy összefüggések széles, szabad térségeit igényli. Svájcnak minden zuga pedig – irodalmilag – azokhoz a nagy országokhoz kötődik, melyekhez nyelvi és szellemi szálai fűzik: Németországhoz, Franciaországhoz, Itáliához.

Keller állásfoglalása valamiféle saját svájci irodalommal kapcsolatban nem is változik meg. Jellemző, hogy csak egyetlen alkalommal engedi néhány

versét svájci antológiában megjelenni. Beleegyezését „Németország mostani feltűnő tehetetlenségével" indokolja (az 1870 körüli időkben vagyunk), mindjárt hozzáteszi azonban: „Ezzel azonban semmiképpen sem kívánom támogatni a svájci irodalmi háziipar megteremtésének örökös híveit."

Keller tehát a német, illetve francia irodalom részének tekinti a svájci irodalmat. Ugyanúgy német író ő, ahogy a genfi Rousseau francia.

Egyidejűleg azonban ugyanolyan zürichi demokrata, ahogy Rousseau meg a genfi demokrácia tanítványa volt. Vagyis polemikus éllel állítja szembe otthoni, svájci, zürichi demokráciáját a félfeudális viszonyok közül csak lassan, kínosan kibontakozó, sok kis államból álló Németországgal, majd később a Hohenzollern-bismarcki egyesített Németországgal, ahogy a maga idején Rousseau a francia abszolutizmussal a genfi demokráciát.

Persze, az „ugyanolyan" szó idézőjelbe kívánkozik. Mert Rousseau szociális és politikai példaképe, a genfi demokrácia – melyet elméletileg Plutarkhosz Spárta és Róma ideálja erősített meg és támasztott alá – a francia radikális demokrácia és általa egész Európa demokratizmusának zászlaja lett. A genfi demokrácia eszménye nemcsak a Bourbonok feudális abszolutizmusával szemben megsemmisítő polémikus ellenérv, hanem azokkal a „felvilágosultakkal" szemben is, akik az angol alkotmányos monarchia bevezetésében keresték a francia társadalom életmentő kiútját. Ez az ellentét lesz majd később a radikális demokraták és a megalkuvó liberálisok, a jakobinusok és a girondisták közti különbség egyik legfontosabb ismertetőjegye.

Keller zürichi volta soha nem jut a német kultúra fejlődési vonalában, a nemzetközi kultúráéról nem is beszélve, ilyen világtörténelmi jelentőségre. A zürichi demokrácia Keller számára visszavonulási lehetőség csupán a német reakció pestises légköréből, hogy emberileg és művészileg egészséges maradjon. Az, hogy a zürichi demokráciára támaszkodhat, megmenti Kellert, a nagy népi, realista írót, egyidejűleg azonban egyedülálló, elszigetelt helyet jelöl ki számára a német irodalom történetében. A demokratikus forradalom veresége Németországban, a német egység megteremtésének reakciós útja, Németország antidemokratikus fejlődése a továbbiakban nemcsak a német birodalom kultúrájában jelent fordulatot, ez utóbbinak az állammá egyesülő német nemzet határain kívül fekvő német nyelvterületekhez fűződő kapcsolataiban is. 1848–1849-ben összeomlott a demokratikus Nagy-Németország minden reménye. Most válnak el igazán a német fejlődés vonalától olyan nyelvterületek, mint Svájc és Ausztria, most kezdik el önálló kultúrájuk már meglevő csíráinak erőteljes kibontakoztatását.

Keller ott áll e szétválás metszéspontjában. Világnézete továbbra is a negyvennyolcas radikális demokratáé (egyebek közt ezzel függ össze el-

utasító magatartása bármiféle önálló svájci nemzeti irodalom iránt, politikai és irodalmi életvitele azonban minden ízében eltökélten svájci). Ez az ellentmondás munkássága valamennyi területére kihat. Keller demokratizmusa – éppen úgy, mint világnézetileg feuerbachi materializmusa – ezért nem agresszív, nem propagandisztikus, nem univerzális igényű, mint Rousseau társadalmi, politikai és világnézeti meggyőződései.

Eléggé egysíkú magyarázat lenne erre az ellentétre, ha Kellerben csak a művészt látnánk, Rousseau-ban pedig mindenáron a politikai elmélet és a publicisztika emberét tolnánk előtérbe. Mert egyrészt: Rousseau elméleti és művészi életműve egyetlen szétválaszthatatlan egészet alkot, s mint ilyen egész vált történelmi hatóerővé. Regénye, önéletrajza stb. nem különíthető el a *Társadalmi Szerződés*től. S ha életművének egésze ellentmondásos, éppen e belső ellentmondása révén hat egységes egésznek. Mert ez az ellentmondás az élet ellentmondása volt, a radikális demokrácia alapvető ellentmondása a francia forradalom előtt és alatt.

Másrészt bajos lenne Kellerben csak a művészt látni. Tizenöt éves tevékenysége a zürichi demokrácia magas és felelősségteljes főjegyzői székében (1861–1876) nem tekinthető pusztán életrajzi epizódnak. Keller fiatalkori, nagy, önéletrajzi regénye, a *Zöld Henrik* éppen egy sokoldalú és problematikus ember közéleti, politikai tevékenységre nevelődését választotta témájául. Keller itt is, mint művei túlnyomó részében, azokat az előnyös, illetve hátrányos emberi tulajdonságokat ábrázolja, melyek alkalmassá vagy alkalmatlanná tesznek valakit a közéleti szereplésre. Közéleti tevékenységre nevelés: ez Keller egész irodalmi életművének vezérgondolata.

Keller a közélet és magánélet kölcsönhatását tág és mély értelmezésben tárgyalja. Vitatkozik az általa különben nagyra becsült svájci népi író, Jeremias Gotthelf reakciós politikai nézeteivel, lelkesen helyesli mindazonáltal annak szenvedélyes politikai pártosságát. Megállapítja: „Mert napjainkban minden politika és minden ezzel függ össze, cipőnk talpától házunk legfelső tetőcserepéig, s a füst, mely kéményünkből az égre száll, az is politika, kiszámíthatatlan felhőként lebeg kunyhók és paloták felett, városok és falvak felett sodródik ide-oda."

Éppoly igazságtalan lenne az, ha Keller demokratikus meggyőződésének őszinteségét és színvonalát kikezdenénk, mintha nem sajátos történelmi helyzetéből magyaráznánk. Keller természetesen nem plebejus demokrata; a szocialista munkásmozgalom iránt meg éppen kevés megértést mutat. Ha azonban demokratizmusának korlátait Rousseau és a jakobinusok demokratizmusával hasonlítjuk össze, nem szabad elfelednünk, hogy ez utóbbiak még olyan társadalmi viszonyok közt fejtették ki tevékenységüket, amikor az osztály-

különbségek még sokkal kevésbé voltak élesek, olyan korban, amikor a proletariátus még nem vált tudatosan is külön osztállyá. Keller természetesen nem lelkesedik a hirtelen forradalmi változásokért, s inkább híve a békés, törvényszabta úton haladó átalakulásnak, mint a forradalom viharának. De még ebben a kérdésben is több az egyezés közte s Rousseau közt, mint ahogy azt első pillantásra feltételeznénk. Éles különbséget kell tenni az általános ilyen irányú meggyőződés és egy valóságos forradalom adott körülményei közt megnyilvánuló magatartás közt. Hogyan reagált volna Rousseau a demokratikus forradalom valóságára, azt természetesen nem tudhatjuk. Keller ezzel szemben aktív részt vállalt a „Sonderbund" elleni demokratikus harcban, s Heidelbergben, a forradalom éveiben a leglelkesebb rokonszenvet táplálta a demokrata balszárny iránt.

A heidelbergi időkből, a *Zöld Henrik* akkori előmunkálatainak korszakából ránk maradt Keller egy részletes hitvallása. Oly fontosnak tartjuk ezt az írást, hogy viszonylag hosszabb terjedelme ellenére, idézzük teljes szövegét:

*Hazafiság és kozmopolitizmus*

Csak ha egymással kellőképpen párosul, úgy foglalhatja el egyik is, másik is igazi helyét. A korlátolt, egyoldalú hazafi tanácsai és tettei nem használnak igazán és nem válnak soha dicsőségére a hazának; ha a hon kilép a századba és a nagyvilágba, úgy érzi majd magát az ilyen ember, mint a tyúk, mely riadtan nézi a kiköltött kiskacsát, ahogy az a vízbe totyog, míg az egyoldalú kozmopolita, kit egyetlen hazához sem köt szíve, egyetlen talpalatnyi földön se tudja megvetni a lábát, eszméiért sehol nem tud teljes erővel síkraszállni, hasonló a mesebeli paradicsommadárhoz, melynek lába nincsen, s ezért soha nem ereszkedhet le légi birodalmából.

Valamint az ember csak akkor ismerheti embertársait, ha önmagát megismeri, s önmagát csak úgy ismerheti meg, ha másokat kiismer, miként mások hasznára csak úgy lehet, ha rendben tartja önmagát, s boldog csak akkor lesz viszont, ha másoknak hasznára van, ugyanúgy egy nép is akkor lesz csak boldog és szabad, ha nem érzéketlen más népek szabadsága és becsülete iránt, másrészt megint csak akkor munkálhat e nemes érzület szellemében, ha előbb saját ügyeit kellőképpen rendbe szedte. Megtalálni mindig az élettel teli ellentétek közt a kellő átmenetet, a bensőséges egymásbaolvadásukat, ezt tenni mindennapos gyakorlatunkká: íme, az igazi hazafiság s az igazi kozmopolitizmus. Ne bíz-

zatok tehát az olyanban, aki azzal dicsekszik, nem ismer s nem szeret hazát! De abban se bízzatok, akinek országa határain már be van deszkázva a környező világ, s aki azt hiszi, önmaga minden és mindent is jelent csak azért, mert véletlen szerencse folytán az egyik vagy épp a másik nép fiának született, vagy akinek az egész kerek világ egyetlen roppant vadászterület és csak arra jó, hogy az ő hazájának kényrekedvre zsákmánya legyen.

Ugyanakkor az is az igazi hazaszeretet sajátja, hogy engem örökkön-örökké boldog csodálat tölt el, mert éppen itt, ebben az országban születtem, s hálát adok a véletlennek, hogy így igazította sorsomat; ám e szép ideált meg kell hogy tisztítsa a más népek iránt táplált szeretet és tisztelet, mert a világpolgárság roppant mély és széles alapja s derűs távlata nélkül a hazafiasság ... sivár, terméketlen és halott."

Keller mindig hű maradt ehhez a meggyőződéshez. Ifjúkorának politikai tartásáról szólottunk már. A forradalom alatt és után egyaránt egészséges bizalmatlansággal viseltetett Poroszország, Ausztria és Oroszország politikája iránt. A savoyai válság idején (1859) Svájc sérthetetlenségének megvédéséért kész lett volna a fegyveres harcra is III. Napóleon ellen. Élénk rokonszenvvel kísért minden demokratikus megmozdulást világszerte; így például nagy örömet érzett afelett, hogy a londoni munkások alaposan elpáholták Haynaut, az olasz és a magyar forradalom hóhérát; őszinte együttérzéssel követte még a kaukázusi Samil felkelést is az orosz cári uralom ellen; tevékeny részt vállalt a százéves Schiller-évfordulón. Ámde követelte ugyanakkor, hogy Svájc a francia forradalom százéves évfordulóját is megünnepelje stb.

Politikai magatartásának fővonalát tehát a svájci demokrácia integritásának eltökélt védelme jelenti. Elvi állásfoglalása azonban – tágabb történeti értelemben – azonos a forradalmi demokratákkal. Szerves történelmi képződménynek tekinti Svájcot. Németország és Franciaország reakciós erőivel szemben, melyek abban az időben átmenetileg fenyegetést jelentettek Svájc számára, kész akár a fegyveres harcig elmenni. Eközben azonban egyetlen politikai helyzetet sem tekint végérvényesnek, s mindig újra reménykedik a demokrácia jövőbeni kiszélesedésében s elmélyülésében Európa-szerte, ami aztán kedvező hatást gyakorolna az egyes népek állami létének kérdéseire is.

Amikor 1872-ben a zürichi Gusserow professzort meghívták az újonnan alapított strassbourgi egyetemre, Keller tartotta a búcsúbeszédet, melynek tartalmát ő maga így foglalja össze: „Gusserow adja át a strassbourgiaknak régi barátaik, a zürichiek üdvözletét, s mondja el, azt üzenik, bárha ne éreznék magukat túl boldogtalannak az új birodalomban. Talán eljön még az idő, mikor ez a Német Birodalom olyan államformákat is elvisel, melyek a svájciak-

nak életfontosságúak; s akkor ez utóbbiak visszatérésére is gondolni lehet majd. Természetesen szó sem lehet itt pusztán holmi szabad városok státusáról, hiszen ezek adva vannak már; csak nagyobb népi köztársaságok jöhetnek lehetőségként számításba." Kellernek ezek a gondolatai, melyek a maguk idején általános megdöbbenést váltottak ki, szorosan kapcsolódnak a német demokrácia hagyományaihoz. *Németország, téli rege* című versének előszavában Heinrich Heine ugyanennek az elvnek ad hangot Elzász-Lotharingiának Németországhoz való viszonyát illetően.

Keller ilyen irányú demokratikus meggyőződésének mélységét mutatja, mennyire egybenőtt e demokratizmus egész irodalmi munkásságával. Minden politika: nemcsak mélyen érzi, hanem alaposan végig is gondolta ezt. A költészet virágzása, amely nála a realizmus virágzásával egyértelmű, elképzelhetetlen számára a demokrácia társadalmi és politikai felvirágzása nélkül. Heidelbergi korszakában Keller rövid dolgozatot ír a romantikának a jelenhez fűződő kapcsolatáról. A romantikus költészet létjogosultságát ebben a munkában a „derekas cselekvésre" való képtelenségből vezeti le, a „derekas cselekvés" lehetetlenségét mutatja ki abban a korban. S a forradalmi fellendüléstől, a forradalom életet adó lendületétől várja, hogy a költészet új csúcsokra érjen el.

E nézeteivel is közeli rokona Németország legjobb demokratikus hagyományainak, Heine irodalomszemléletének, s barátja, Hermann Hettner szemléletének, feuerbachi, demokratikus korszakában. A forradalom közepette (1849 júniusában) úgy írja feljegyzéseit, hogy még nem tudhatja: merre fog végül eldőlni a dolog. De az élet és az irodalom összefüggésének perspektíváját látja, értelmét tisztán érti már:

„Lesz, ahogy lesz: a sokféle tendencia súrlódása épp elegendő eseményt és poézist teremtett, így hát az eddigi pótszerek [a romantikára céloz. L. Gy.] országaink amúgy is költői érzületű népeinek alighanem nélkülözhetőek lesznek. A párizsi júniusi napok, a magyar szabadságharc, Bécs, Drezda, sőt talán még Velence és Róma is kimeríthetetlen forrása lesz mindenfajta költői alkotásnak. Megtalálja majd a számítását egy új típusú ballada és a dráma, a történelmi regény, a novella. Azt azonban, hogy lelőhelyük nem más, mint maga az élet, csak a badeni forradalomban értettem meg.

Valamint az a szó, hogy »német«, tulajdonképpen nem jelent mást, mint hogy »népi«, ugyanígy a »költői« szónak is benne kellene mindjárt foglaltatnia, hiszen a nép, mihelyt szabadon lélegzik, máris költőivé válik, vagyis önmaga lesz."

S ezeket a gondolatokat még ott, ugyanabban a dolgozatban igen hatásosan egészíti ki Keller azzal, hogy a romantika polgári-liberális továbbélésében a

valóságtól irtózó filiszteri vonásokat tárja fel: „Csak valamiféle vértelen burzsoázia maradna ott, ahol most mi vagyunk s ahelyett, amilyenek mi vagyunk; ott himbálózna minden terhével együtt, nyamvadt bogyóin kérődzve a félig elszáradt ágon, míg aztán letörne az ág, és az egész pereputty lepotyogna a szakadékba. Szavamra, ha nem tudnám nagyon is jól, micsoda filiszter a filiszter, azt kellene hinnem, hogy a legbohémabb, legköltőibb lelkületű fickó valamennyi. Mert ki más érezhetné ilyen kétes helyzetben jól magát?"

Ugyanezt a vonalat figyelhetjük meg Keller legnagyobb és legjelentősebb kritikai munkáiban, a Jeremias Gotthelfről írt tanulmányokban. Keller a legnagyobb csodálattal tekint erre a jelentős epikai alkotóra. Finom elemzéssel mutatja meg, hogy jöhetett létre nála a „realizmus győzelme", a realizmusé, Gotthelf minden ostobán reakciós nézete, egész „rövidlátó világszemlélete" ellenére. Abban látja a realizmus győzelmének lehetőségét és okát, hogy bár Gotthelf természettől fogva korlátolt ellenfele minden haladásnak, ugyanakkor szoros kapcsolatban marad a néppel, és semmi köze a felsőbb körök reakciós intrikusaihoz, az irodalmi és politikai szalonreakcióhoz.

Keller ugyanakkor kíméletlenül bírálja Gotthelfet mindenütt, ahol az reakciós nézeteivel erőszakot követ el a valóságon, és nyersen közvetlen propagandisztikus törekvései jóvoltából a művészi valóságábrázolást elhanyagolja vagy elnagyolja. Ahogy a népi realista Keller vitába száll legnagyobb svájci elődjével, e dolgozat pozitív és negatív oldalai egyaránt megmutatják, milyen mély összefüggésben él nála művészet és népiség, igazi költészet és demokratizmus.

A demokrácia szelleme Keller egész gondolatvilágát és alkotói tevékenységét áthatja.

Hol keressük azonban okát, hogy ez a demokratizmus alkotói tevékenységében mégis védelemre szorul, és bizonyos fokig helyi jellegű marad? A művész személyiségének pszichológiája nem válasz erre; ez persze, mint már láttuk, következetesen demokratikus. Mégis: a tősgyökeres svájci demokrácia kezdődő kapitalista bomlásának és a negyvennyolcas forradalom bukása utáni reakciós német és francia fejlődésnek egy sajátos történelmi kombinációja, a német egység létrejöttének reakciós útja mind szinte rákényszerítik Kellerre ezt a magatartást, méghozzá saját szubjektív alkata, ifjúkori fejlődésének tendenciái ellenére.

Keller ifjúkori fejlődésvonala, mely ott tetőződik, hogy átéli a német forradalmat és Heidelbergben Feuerbach közvetlen tanítványa, a 18. és 19. századi haladó német történelem legjobb örökségének elsajátítását és kibontakoztatását jelenti. Ha 1848–1849 Németországban forradalmi demokratikus fordulatot hozott volna, ha tehát következményeképpen nagy, haladó, demokra-

tikus német kultúrközösség jött volna létre, Keller kétségkívül vezető szerepet vitt volna az ekképp kialakuló német realizmusban. A *Zöld Henrik* egész koncepciója nem más, mint ideológiai felkészülés erre a lehetőségre.

A forradalom kudarca, a reakció korának német szellemi válsága folytán azonban ez a nagy nekilendülés is kudarcot vallott; Kellert pedig visszavetette a – szűkebb értelemben vett – svájci világba. Ezzel most nem közvetlen kérdésfeltevésére és témaválasztására gondolunk; túlnyomóan svájci lett volna mindkettő amúgy is, annak ellenére, hogy a *Zöld Henrik* fontos részei Németországban játszódnak, valamint hogy Keller élete a győztes forradalom Németországában egészen másként alakult, más írói következtetésekhez vezetett volna. Keller heidelbergi és berlini életérzésének különbözőségére már rámutattunk.

Úgy véljük, szellemi, társadalmi-világnézeti tartalma van ennek a különbségnek. Keller elveszti közvetlen emberi-költői kapcsolatát egy hatalmas társadalmi átalakulás problémáival, amilyet Rousseau a forradalom előtti Franciaországban átélt, sőt, amelynek előre lendítéséhez aktívan hozzájárult; elveszti kapcsolatát azokkal a problémákkal, melyeket ő maga az előbb idézett heidelbergi dolgozatban úgy jellemzett, mint a realista irodalom várható nagy fellendülésének központi kérdéseit. Alkotói tevékenységével nem képes harcolni már a demokratikus eszmék diadaláért egy nagy német ajkú kultúrközösség keretei közt, azoknak a hősi célkitűzéseknek művészi alakba öntéséért, melyekről Heidelbergben álmodott. Műve most már az ősi svájci demokrácia megvédéséért vívott harcra összpontosul a reakciós külfölddel s a kapitalizmus bomlasztó hatásával szemben.

Keller azonban még e visszavonulással sem lett valamiféle svájci „helyi érdekű költő". Ugyanakkor a német kultúra nagy kérdéseinek oly széles és mély alapokon nyugvó tárgyalásával sem találkozunk Keller kései műveiben, mint amilyet a *Zöld Henrik*ben megismertünk. Kései korszakának egész kérdésfeltevése, annak társadalmi alapjai egyre kizárólagosabb érvénnyel svájciak, a svájci demokrácia különleges voltából eredeztethetők. De Keller ehhez a kérdéshez is ifjúkori fejlődésének vonaláról közelít. Vagyis a német humanizmus problémáit fejleszti tovább; úgy, hogy e problémák nála az ősi svájci demokrácia légköréből születnek újjá. S még ott is, ahol Keller látszólag nem társadalmi, hanem tisztán személyes és emberi problémákat ábrázolt is, világosan kitűnik ez az összefüggés, ez az újjáélesztés: egyetlen német költőnél sem érvényesül a német humanizmus demokratikus jellege olyan erővel, mint éppen Kellernél.

Keller, az író történeti helyzete, bizonyos tekintetben rokon vonásokat mutat tanítómesterének, Feuerbachnak a német filozófia történetében elfoglalt

helyével. Miként ez utóbbi a klasszikus német filozófia záróköve, úgy Keller műve viszont a klasszikus német irodalom végszavát jelenti. Ez a párhuzam nemcsak felszínes vonásokban fedezhető fel. Mert miként Feuerbach materializmusa a klasszikus német idealizmus továbbfejlesztését s ugyanakkor felbomlását jelenti, Keller realizmusa is egyszerre beteljesülés és felbomlás a német klasszikus irodalom hagyományaiban; Keller realizmusa valóságosan az, ami Heinénél csak ironikus feloldás volt, csak program maradt: a „művészi korszak" vége.

Kellernél jelenik meg első ízben valami egészen őseredeti, újszerű realizmus, amely lényegét tekintve más, mint a klasszikus kor realizmusa, valami, ami a nyugat-európai realizmus első, sajátosan német irodalmi megfelelője. Keller e korszak első és egyetlen német írója, akinek kezén az irodalom új korszakába való átmenetet nem ellaposodás vagy provincializmus, sem a polgárság reakciós irányzataiba való beilleszkedés vagy éppen kétségbeesett, önmagára koncentrált individualizmus jelenti.

Az a mód, ahogy Keller túlnő a „művészi korszak" hagyományain, mély, lényegi és nem formalisztikus, nem művészieskedő csatlakozást jelent a fejlett demokratikus országok realizmusának tradícióihoz. A német irodalom egyre fokozódó mértékben válik az összeurópai fejlődés közvetlen kortársává. Keller azonban az egyetlen német ajkú író, aki e csatlakozással nem betegszik bele a kezdődő európai dekadenciába, míg e kór szimptomái – hogy csak egy pár nagy példára utaljunk – Richard Wagnernál, Conrad Ferdinand Meyernél vagy Friedrich Hebbelnél igen jól kimutathatók. Keller a német humanizmus eszméit egy erőteljes realizmussal szemlélt és ábrázolt népi életformába oltja be; helyesebben: nagy realista művészettel ábrázolja, hogy ezek az eszmék valójában a demokratikus népi életforma vérből, érett gyümölcsei.

Persze Keller művészetének kérdésfeltevése mindig bizonyos szükséget, alaphangulata mindig rezignációt mutat. De a rezignáció általános stílusjegye a 19. század nagy realizmusának. Egyszerre mutatja ez a realizmus – újra meg újra – a polgári humanizmus legszentebb ideáljainak törvényszerű megszüntetését és törvényszerű kudarcát. És Keller rezignáltsága – olyan okoknál fogva, melyek, mint később részletesen kitérünk rá, alkotásának Svájc-szabta szűk kereteivel függnek össze – még enyhébb is, kevésbé kétségbeesett, mint a 19. század nagy realistáinak legtöbbjénél. Azért is gyengébb, mert a kapitalizálódás romboló hatása Keller emberi világában kevésbé hat még, mint a Balzacéban vagy Dickensében. Ahol Keller realista kérlelhetetlenséggel már a kapitalizmus előretörését s ennek bomlasztó hatását kénytelen feltárni, szétthull a sajátosan kelleri világ.

A kelleri társadalom szerkezetének is megvannak – Balzachoz hasonlóan –

a maga utópisztikus, a valóságban nem lelhető vonásai; az övé is afféle sosevolt modell-világ, mely a múlt szálaiból fonódik a jövőbe. Kelleré nem reakciós, mint a feudál-szocialista vonásokkal színezett balzaci tory-utópiák, az övé sokkal szervesebben nőtt a svájci demokráciából, mint Balzacé a forradalom utáni Franciaországból. Ezért sokkal kisebb a feszültség Kellernél utópia és valóság közt. De éppen ezért nem vezet nála e feszültség a kapitalizmus ábrázolásában a „realizmus győzelméhez", melyet Balzac kivívott. Minél inkább észre kell vennie a realista Kellernek a svájci valóság kapitalizálódását, annál szárazabb, prózaibb lesz a művében ábrázolt világ, annál merevebben áll valamiféle absztrakt utópiával szemben. Hogy a „szellemi állatvilág" költészetét megteremtse – ez kívül esik Keller lehetőségeinek körén. A késői Keller megpróbálja elhitetni önmagával, hogy harca nem reménytelen. Írói becsületessége bizonyosodik be újra, hogy ez az önmeggyőző szándék sikertelen marad; a harc azonban nem hoz már művészi gyümölcsöket.

Utópia, melyet a múlt szálaiból fontak: ez köti össze Kellert kora legjobb, legbecsületesebb realistáival, a Storm- és Raabe-típusú alkotókkal. A különbség csak az, hogy ez utóbbiak olyan fejlődési korszakhoz fordulnak vissza, melyek pusztulása már teljességgel megpecsételődött, s így az író sem ringathatja magát illúziókban általuk. Innen ered Raabe bátran humoros-ízű pesszimizmusa: a szabadságharcok, a lengyel felkelés stb. öreg katonái úgy bolyongnak nála, mint egy másvilág kísértetei a reakciós filiszterbirodalomban, meg nem értve és semmit nem értve. Ezért szűkíti világát Storm líraian az emlékek novellaművészetére, holott maga is azt mondja erről: „A klasszikus jelleghez hozzátartozik, hogy a költő művében korának szellemi tartalma tökéletes művészi formában tükröződjék ... és én, tudom, meg kell, hogy elégedjem majd egy oldalpáhollyal a karzaton."

A kelleri realizmus semmi esetre sem efféle oldalpáholy. Alkotásának csúcspontján Keller még táplálhatott olyan illúziókat ősi svájci demokráciáról, melyeket összeegyeztethetett a valóság realista ábrázolásával, sőt, melyek még ahhoz is hozzásegítették, hogy ezt a valóságot lényeges jegyeiben, sokoldalúan, gazdagon, legigazibb lehetőségeinek teljességében szemlélhesse. Az életnek ez a bővérű és sokoldalú ábrázolása jelenti Keller humorának egyik legfőbb forrását, mely – ellentétben Raabeval vagy Reuterral – nem kétségbeesésből, ellenkezőleg: ideáljaiba vetett hitéből, belső biztonságából fakad; abból a meggyőződésből, hogy az ősi demokrácia ereje képes lesz magába olvasztani, szervesen feldolgozni a kapitalista fejlődés valamennyi haladó gazdasági és kulturális mozzanatát, s hogy a kapitalizmus által csak gazdagodik s erősödik majd, semmi esetre sem hull szét. Természetes, hogy ezt az erőnek erejével megteremtett biztonságérzetet nem lehet sokáig fenntartani.

Egyre sötétebb árnyak borulnak erre a kelleri ábrándvilágra. S mert Keller költői ereje éppen a bizalomból és nem a kárörvendő-keserű leleplezőkedvből táplálkozik, egyúttal művészetének hanyatlása is megkezdődik.

Ezzel fel is vázoltuk sajátos irodalmi helyzetének körvonalait, annak minden előnyös és szűkös vonását. Ezért jelenti Keller műve, a túlsúlyban levő fontos, új vonások ellenére, a német irodalom klasszikus korszakának lezárását és nem az új fellendülés kezdetét. Ez a megállapítás, mint később látni fogjuk, semmiképpen nem zárja ki a kelleri mű költői, társadalmi és emberi tartalmának jelentős, mély és a messzi jövő számára is gyümölcsöző eredményeit.

Épp itt válik kézzelfoghatóvá a negyvennyolcas forradalom vereségének hatása a német szellemi fejlődésre. Gondoljunk megint csak Feuerbachra: Németországban ő jelenti egy nagy fejlődésvonal lezárását; utána bomlás és hanyatlás következik a filozófiában. Ez a fordulat azonban nem Feuerbach filozófiájának tartalmából következik. Mert Oroszországban épp ez ő hatására kezdetét veszi a forradalmi demokratikus gondolkodás általános fellendülése. Az, hogy Németországban senki sem jött Feuerbach után, Oroszországban pedig olyan rangú gondolkodók, mint Csernisevszkij és Dobroljubov következtek, kizárólag a két ország demokratikus fejlődésének különbségéből következik.

Bármily jelentős párhuzam kínálkozik Keller és Feuerbach sorsa között, mégsem szabad túlfeszíteni összehasonlításukat. Mert Feuerbach nem fejlődött tovább filozófiailag 1848 után; hatása is egyre csökken Németországban, s majdnem teljes magányban, elfeledve hal meg. Keller művészi kibontakozása ezzel szemben a forradalom veresége után megy végbe, műve pedig, mint már mondottuk, kezdettől fogva rangos helyen áll. Ezt a fejlődőképességet, a termékeny alkotás lehetőségét Keller annak köszönheti, hogy svájci. Svájci mivolta éppen olyan mély és igaz, még ha – már vázolt okoknál fogva – kevésbé világtörténeti jelentőségű is, mint Rousseau-é. De a legjobb lehetőségek kibontatlansága itt sem annyira az emberen múlott, mint a történelem menetén. Keller svájci mivolta, tevékenységének erőt adó forrása, így lesz egyidejűleg a német demokrácia tragédiákban bővelkedő életrajzának egy fejezete is.

Keller népisége a klasszikus német humanizmus hagyományainak folytatása: újra meg újra a kultúra eleven és éltető hatalma nyilvánul meg benne, a műveltség ember-formáló ereje. A német klasszika ebben az értelemben szolgálta az életet. Akkor azonban csak a valóban legkiválóbbak tudtak megmaradni élet és művelődés mély és szerves összefonódásának színvonalán. Hamar elérkezik az az idő – az írók elszigeteltségének következményeként az elmaradt Németországban –, amikor az irodalmilag ábrázolt művelődési problémák elvesztik élő kapcsolatukat a társadalommal és a néppel. Ez a veszély már Tieck novelláiban megmutatkozik, melyek bizonyos értelemben a németországi realista fejlődés bevezetői; aztán Immermann regényeiben is. Az „Ifjú Németország" irányköltészetében ez a gyökértelenség üres irodalmiaskodássá fajul.

Másrészt a német népi irodalmat újra meg újra a művelődéssel szembeni ellenségesség irányvonala jellemzi. A svájci Gotthelfnél ez reakciós politikai állásfoglalásban gyökerezik. A reakció korában kialakul Németországban valamiféle humorba bújtatott közöny a művelődés iránt. A provincializmusban megrekedt írók ösztönösen érzik, hogy az a kultúra, mely a politikai reakció és a gazdasági kapitalizálódás Németországában uralkodni fog, menynyire idegen a néptől. Nagyon ritkán képesek azonban arra, hogy ezzel az álműveltséggel igazi kultúrát állítsanak szembe: ezért aztán gyakran magát a művelődést teszi gúny tárgyává, úgy ábrázolják, mint aminek semmi köze a nép életéhez, mint ami számára teljesen haszontalan és felesleges. Fritz Reuter leírja például, miként akarja Brasig bácsi olvasmányokkal elszórakoztatni kétségbeesett barátját, Hawermannt. Véletlenül Arisztophanész egy kötete kerül a kezük ügyébe, és Reuter most már kettős gúnnyal tárgyalja a műveletlen mecklenburgiakat és azt a felesleges műveltséget, amely ebből a felolvasásból adódik.

Keller nem polemikusan, hanem alkotó módon fordul mindkét irányzat ellen. Nála a műveltség problémái alakjainak emberi fejlődésébe szervesen illeszkedő, fontos, fordulópontot jelentő mozzanatok. *Zöld Henrik*jében például a főhős útja Jean Paultól Goethéig, megismerkedése Homérosszal, de főleg a feuerbachi filozófiával erkölcsi-emberi vonatkozásban döntő jelentőségű. Valaki ellene vethetné: a *Zöld Henrik* főhőse, ha a nép fia is, mégiscsak művész, festő; a műveltségproblémák szerepe az ő életében tehát a goethei nevelődési regény jellegének felel meg. De eltekintve attól, hogy Shakespeare a *Wilhelm Meister*ben sem irodalmi jelenség, hanem az élet művészileg ábrá-

zolt hatalma, Keller kezén a nevelődési regény – Goethével összevetve – döntően plebejus jelleget öltött, a nép legszélesebb rétegeihez került közel.

Ezért Kellernél a legtisztábban népi alakok esetén is kimutatható a művelődés emberformáló jelentősége. Regine, a cselédlány életében a fejlődés új fokozatát jelenti, hogy megismeri *A gyermek csodakürtje* című népdalgyűjteményt, és amikor Judith, a *Zöld Henrik* okos kis parasztlánya, ifjú barátja, a regény főhőse segítségével megismeri Ariostót, az élet képét látja tükröződni benne, és ujjongva érti meg, milyen tiszta és áttekinthető e tükörkép.

Keller egész műve tele van ilyen példákkal. A kezdődő irodalmi dekadencia korában ez majdnem egyedülálló jelenség. Majd csak a forradalmi proletariátus irodalma kapcsolódik újra a nép mindig eleven műveltségéhségének, mindig eleven kultúrateremtő erejének vérkörébe, megmutatva, hogy a nép tehetséges fiainak emberi és erkölcsi fejlődésében a nagy kulturális örökséghez való kapcsolódás újra meg újra milyen mély, nevelő-serkentő megrázkódtatást jelent. Amikor Makszim Gorkij, a nagy szocialista realista ennek az örökségnek útjára lép, olyan fejlődésvonalba kapcsolódik, melynek utolsó németországi képviselője Gottfried Keller.

Keller népisége tehát soha nem a provinciális korlátok szülötte. Keller, mint a nép minden igaz írója, egyszerre művész és nevelő. Pedagógiai szándéka azonban éppen az igazi és legmagasabb szintű kultúra összekapcsolása a nép mindennapi életével. Ezért hozza létre e tendencia negatív és pozitív példáinak egész sorát műveiben, s így Keller világában minden becsületes és valamirevaló ember – ha kedvezőtlen anyagi és kulturális körülmények közt él is –, egyfajta Wilhelm Meister. Keller pedagógiai szándékaival a művészi szándék is teljes harmóniában van: korának emberét és népéletét átfogóan ábrázolja, sokoldalúan jeleníti meg, s ez a sokoldalúság nála az ember legnagyszerűbb lehetőségeinek kibontakoztatására való törekvést jelenti.

Az a mód, ahogy Keller a művelődés kérdéseit ábrázolja, szorosan összefügg az emberi társadalom fejlődéséről vallott általános felfogásával. Ezért, hogy népi író létére sem egyszerűsít, nem lapos népszerűsítő. Magatartása nem a néphez való leereszkedés; az a mély meggyőződés hatja át, hogy minden, ami nagyszabású az emberiség eddigi fejlődése folyamán, a nép életéből származik, s ezért vissza is kell jutnia szülőhelyére: a nép életébe. Tehát nem választja el a klasszikus irodalmat, a műveltek irodalmát a nép számára írt művektől, mint ahogy ez abban az időben szinte általános szokás lett.

Igen jellemző erre az a vita, melyet Keller *Falusi Romeo és Júlia* című novellájának kezdő sorairól Berthold Auerbachhal, az akkoriban igen közkedvelt falusi történetek szerzőjével levélváltás formájában folytatott. Keller, mintegy a Shakespeare-tragédiától kölcsönvett cím vonatkozását magya-

rázva, a következő szavakkal kezdi elbeszélését: „Fölösleges fáradság lenne elbeszélni ezt a történetet, céltalan utánzás lenne csupán, ha meg nem történt volna csakugyan; de megtörtént, annak bizonyságául, hogy mennyire a való életből fakadtak mindazok a mesék, amelyekre a régi nagy írók műveiket felépítették. Nincs sok ilyen mese; de minduntalan újra felbukkannak, újabb és újabb köntösben, és aztán szinte kényszerítik az ember kezét, hogy formába öntse őket."

Auerbach bírálja a novella címét. Őt ez, mondja, arra „az irodalmias irodalomra emlékezteti, melynek kiindulópontja nem az élet, hanem a nyomtatott szavak világa s azok remineszcenciája . . ." Keller rá igen jellemző módon tiltakozik ez ellen az ítélet ellen. „Először is, amit mi magunk írunk, szintén nyomtatott szó lesz s ily módon a papír világába tartozik, másodszor pedig Shakespeare, bárha nyomtatásban, mégis maga az eleven élet és nem holt reminiszcencia."

Hogy Keller elutasít minden olyan tendenciát, mely azáltal hiszi népinek magát, hogy a népet és az igazi irodalmat egymástól mesterségesen elválasztja, mely az igazi magasrendű művészet eredendő népiségét nem képes észrevenni és egyidejűleg vak a nép életéből fakadó roppant lehetőségek meglátására, mindez nála nem csupán a provincializmus elleni vékekezés, hanem egyidejűleg az irodalomnak az élettől való elidegenítését és túlfinomítását jelentő dekadens irány elutasítása is. Keller újra meg újra élet és irodalom állandó kölcsönhatását vizsgálja, az élet megtermékenyítő elemeinek felemelkedését a magas szintű irodalomba és viszont: a nép életének gazdagodását e művek befogadásával. Számára a kultúra fejlődése ennek a „fent"-nek és „lent"-nek eleven, dialektikus kölcsönhatásában áll. Ebben az összefüggésben hangsúlyozza Hettnerhez intézett levele az irodalmi „eredetiség" fogalmának relativitását: „egyszóval, nincs olyasféle individuális és szuverén eredetiség és újszerűség, ahogy azt az önkényes géniuszok és megrögzött szubjektivisták szeretnék elhitetni. (Példa rá: Hebbel, aki zseniális, de éppen azért, mert mindenárom valami újat akar, csapnivalóan rossz történeteket talál ki.) Igazi mély értelemben véve csak az lehet új, ami a kultúra fejlődésének dialektikájából ered. Így volt új Cervantes a *Don Quijote* egész felfogásában . . ."

Keller realizmusában a pedagógiai és művészi tendenciák egységét az írónak népe iránt érzett felelőssége jelenti, az a kötelezettsége, hogy az utóbbinak a haladó kultúra egészét maradéktalanul, érthető módon és meggyőző formába öntve tolmácsolja. Ennek során Keller abból a mélységesen demokratikus feltételezésből indul ki, hogy minden morális szempontból értékes dolog, ha művészileg helyesen, igaz realizmussal ábrázolják, a nép számára is érthető. Keller, a nép nevelője rémülten látja, milyen ügyesen tálalja demagóg

eszméit a reakció, s hogy a legtöbb haladó író ellenpropagandája – épp a néptől való idegenségük következményeképpen – milyen szánalmasan erőtlen. Egész irodalmi tevékenységét a nép effajta politikai és társadalmi, erkölcsi és érzelmi felemelésének szolgálatában áll. Eredendően demokratikus álláspontja itt abban nyilvánul meg, hogy az emberi-erkölcsi haladás egyértelmű számára a reakciós előítéletek ideológiai legyőzésével.

Ennek a realizmusnak a kialakításában Feuerbach volt Keller első számú mestere. Mindenekelőtt azzal, hogy Kellerből kiirtott minden transzcendens elemet, mindent, ami a valóság határait túllépi. Keller számára a Feuerbachhoz való csatlakozás tehát először is minden hamis poézis elvetését jelenti; minden olyan költészetét, mely az életnek csak külső, járulékos díszítő eleme és nem magából az életből fakad. Keller általában nagyon türelmes a vallási világnézet maradványaival szemben, ha azok az egyes emberben szubjektíve becsületesen és képmutatás nélkül élnek tovább. A művészi tevékenységről azonban, közvetlenül a feuerbachi filozófia elsajátítása után, a következőket írja egyik barátjának: „Csak épp a művészet és a költészet nem üdvözülhet ezután teljes szellemi szabadság nélkül, s anélkül, hogy a természetet minden hátsó – és mellékgondolattól megszabadulva, a maga izzó teljességében ragadja meg; szilárd meggyőződésem, hogy egy művésznek sincs jövője, aki egész lényével nem csupán és kizárólagosan haladó ember." A művészetfelfogásnak ezzel a harcos evilágiságával vezette Feuerbach filozófiája Kellert Goethe írói szemléletének vonalára.

Keller soha nem lett harcos ateista, mint Feuerbach orosz követői, ugyanakkor az ötvenes évek német materialistáinak (egy Büchnernek, egy Vogtnak) lapos érvelését sem tette magáévá. Mindenesetre azonban Feuerbach győzte meg őt a létnek a tudattal szembeni elsőbbségéről; Feuerbach tudatosította Kellerben filozófiailag az igazi realisták voltaképpeni gyakorlatát.

Realista íróhoz méltóan azonban Keller túllép a feuerbachi materializmus határain. Alakjait ugyanis társadalmi összefüggéseikben ábrázolja, és ahhoz, hogy ezeknek az összefüggéseknek belső kölcsönhatásait átfogóan és sokoldalúan ábrázolni tudja, édeskevés lett volna számára mindaz, amit Feuerbachnál a társadalmi élet materialista alapjairól tanulhatott. Az akkori idők német materialistáinak puszta megállapítása: „Azzá leszünk, amit eszünk", az életet és az irodalmat mechanikusan egysíkú módon ragadja meg, tehát megszűnik igaznak lenni.

Keller, az író, realista irányvonalának megvalósításában természetesen az emberi élet efféle, energikusan hangsúlyozott materialista meghatározottságából indul ki, azonban inkább csak félig-meddig tréfás határhelyzetekben marad meg ezeknek az eszméknek ilyen leegyszerűsített megfogalmazásmódjá-

nál. Így például a *Tükör, a cicá*ban, ebben a humorával különösen vonzó mesében, ahol az okos kandúr éhségében elveszti méltóságát és józanságát, s alkut köt Pineiss városi boszorkánymesterrel: annak fejében, hogy az kövérre hizlalja, odaadja a háját varázscélokra. Mihelyt azonban újra jóllakott, józan esze is visszatér, és kifog a boszorkánymesteren. Hasonló, ugyancsak humoros mozzanatot találunk a *Zöld Henrik*ben is, amikor a még gyermeki hős öntudata azzal párhuzamosan emelkedik vagy csökken, mennyi pénz csörög a zsebében nyalánkságokra és a gyermeki hiúság más apró céljaira.

Keller ezzel bizonyos mértékig megteremti annak materiális foglalatát, hogy az embert létezésének alapjai határozzák meg. Mihelyt azonban valóban társadalmi vagy emberi problémákról van szó, Kellert már a lét és a tudat belső kölcsönhatásainak rendkívül bonyolult ábrázolása és átélése jellemzi, anélkül, hogy szem elől tévesztené közben a lét elsőbbségét, így tehát a realista író világnézetének konkrét megvalósításában messze túlhaladja mesterének filozófiáját.

Első Feuerbach iránti lelkesedésében Keller azt hiszi, hogy az új világnézet valamiféle morális átalakulást hoz majd létre benne, s hogy az ember a materialista ateizmus révén magasabb erkölcsi szintre emelkedhet, mint azelőtt. Nagyon hamar rájön azonban, hogy az új világnézet által – mint ahogy egyetlen, csupán a gondolkodást érintő változás által – sem alakítható át az ember legbelsőbb lényege, mert ehhez magának az életnek, a létnek valamiféle megváltozása szükséges.

Bár e leszűkítés révén Keller, Feuerbach tanítványa, elveszti magatartásának harcos vonásait, másrészt elkerüli azokat a túlhajtott jellemsajátosságokat is, melyek a 19. század második felében finom elméjű entellektüelek ateista világnézetét általában jellemezték. Jacobsen Niels Lyhnéje például kétségbeesetten hősies, szubjektíven túlhajtott harcot vív ateizmusának megőrzéséért. Ott ennek a harcnak persze az az előfeltétele, hogy a világ az ateizmus által elveszti költőiségét; míg Keller számára a feuerbachi tanítás éppen a lét eredendő poézisének felébredését jelentette.

Éppen ezen a ponton tűnik ki nagyon világosan a svájci demokrácia hatása Keller világnézetére és művészetére. A feuerbachi materializmust a demokratikus forradalommal eredetileg összefűző szálak elsősorban abban mutatkoznak meg, hogy a világ megszabadítása az istenfogalomtól egyidejűleg a valódi, evilági, sokoldalúan tevékenykedő ember, az emberi személyiség teljes kibontakozása iránti igényt és követelést is magában hordozza. A reakciós Németországban azonban nagyon hamar nyilvánvalóvá válik ennek a követelésnek a megvalósíthatatlansága, és ott, ahol egy író a kapitalista társadalom előrehaladottabb formájával találja szembe magát s afölött akar gondolatilag és

íróilag győzelmet aratni, szükségszerűen eltűnik a létezés eredendő költészete, csakúgy, mint a sokoldalú ember megvalósításának lehetősége. Itt már szinte elkerülhetetlenek a jacobseni következmények, és íróilag ez még messze a jobbik eset, mint a német materialisták sivár közönye.

A svájci demokrácia, s különösen az érett férfikorában levő Kellernek e demokrácia lehetséges fejlődéséről alkotott felfogása ezzel szemben épp a sokoldalú ember igényét helyezi mind a magán-, mind a közélet ábrázolásának középpontjába. Ezért tükrözi aztán Keller epikája költői módon ugyanazt az életigenlést, ugyanazt az örömteli derűt, amely Feuerbach fiatalkori írásaiban oly magával ragadóan jut kifejezésre.

Így lesz Keller epikája a való, az érzékileg megragadható élet költészetévé. De ebből a költészetből nem a valósághoz való kicsinyes ragaszkodás olvasható ki. A *Zöld Henrik*ben Keller – a dolog lényegét tekintve – igen találóan írja le, mit nevez ő költőiségnek: „... mert ugyanaz a törvény teszi költőivé a különféle dolgokat, értékessé létük tükröződését; de bizonyos dolgok tekintetében, melyekről azt hittem eddig, költőiek, meg kellett értenem, hogy az, ami megfoghatatlan és lehetetlen, ami pusztán kalandos és messze csapongó, az önmagában még egyáltalán nem költői, s hogy miként ott [a képzőművészetben. L. Gy.] a mozgásban lelhető fel és lesz uralkodóvá a csend és a nyugalom, itt [az irodalomban. L. Gy.] az anyag minden fényessége és valamennyi alakja közt az egyszerűségnek és a tisztességnek kell uralkodnia, hogy olyasvalami jöhessen létre, ami költői, vagyis – ami ezzel egyértelmű – értelmes és eleven ... ezért hát a művész csak abban különbözik a többi embertől, hogy mindjárt a lényeget látja, és azt a maga teljességében ábrázolni képes, míg a többieknek örökké csak késve kell felismerniök mindezt és csodálkozni rajta ..."

Az élet lényeges jegyei ábrázolásának tisztasága és teljessége jelenti a kelleri realizmus alapelvét. Ezért látja Keller Jeremias Gotthelf epikus nagyságát abban, hogy anyagát mindig kimeríti, azaz emberileg jelentős témákat választ és minden olyan vonatkozásukat életre kelti, melyek lényegüknél fogva adva vannak.

Az irodalom hatása Keller szerint az élet lényeges jegyeinek tiszta és áttekinthető visszatükrözésében és nem holmi kiokosodott, szubjektív érdekességekben rejlik. Berlini korszakában, amikor Keller elméletben és gyakorlatban egyaránt behatóan foglalkozott a dráma műfajával és drámairói pályára készült, így ír eszméiről barátjának: „Időközben a legnagyobb egyszerűséget és világosságot tettem alapelvemmé: semmi intrika és túlbonyolítás, semmi véletlen stb., hanem ehelyett az emberi szenvedélyek és a belső szükségességből eredő konfliktusok tiszta egymásra hatása; emellett pedig megteremteni a

néző számára a lehető legteljesebb áttekintést: hadd lássa és hadd láthassa előre, mi következik és miként következik, mert ez jelenthet csak számára igazi és nemes élvezetet."

A kelleri realizmusnak ezek az elvei érvényesek az egyes alakok megformálásában is. Ha Gotthelfet különösen megdicséri, hogy soha nem teremt jellemtelen figurákat, úgy ezt a realizmus esztétikai értelemben állapítja meg, s nem azért, mintha elkötelezte volna magát kizárólag problémamentes hősök ábrázolására. Keller gyűlöli a modern pszichológiai finomkodást, mely az alakok emberi-erkölcsi körvonalait elmossa, megveti korának német álrealizmusát, mely megelégedett az ember legfelszínesebb rétegének ábrázolásával és nem hatolt a jellemek lényegéig soha oly módon, hogy cselekvési lehetőségek elé állította volna őket, melyekben azok magja – legyen bár jó vagy rossz, nemes vagy aljas –, a maga teljességében megmutatkozhat.

Keller Shakespeare iránti lelkesedésének éppen itt a forrása. *A duzzogó Pongrác* című novellájában egy Svájcból kivándorolt, Indiában angol katonának állt svájci kispolgár Shakespeare-t olvas, és Keller közvetlenül, az alak naivitásával ábrázolja, hogy hat olvasójára a nagy realista művész. A leírás, ebből a szemszögből nézve, humoros, esztétikai tartalmát tekintve azonban olyan világosan fejezi ki Keller elkötelezettségét az igazi realizmus iránt, hogy ezen a helyen is részletesen idéznünk kell:

„Ez a csábító szavú, hamis próféta szépen belevitt engem a pácba. Ugyanis a világot pártatlan igazsággal minden oldalról olyannak mutatja meg, amilyen, de csak az egész emberekben, akik jóban és rosszban egyaránt teljesen és jellegzetesen élik földi létüket és követik hajlamaikat, amellett átlátszók, akár a kristály, mindegyik a legjava a maga nemében, úgyhogy, míg holmi silány firkászok csak a színtelen középszerűség világát ismerik és ábrázolják, miáltal gyenge koponyákat tévesztenek meg és tömnek tele ezernyi jelentéktelen hazugsággal, addig ez az író éppen az egész és tökéletes lények világát ismeri, vagyis amilyennek lennie kell, és ezáltal jó koponyákat téveszt meg, elhitetvén velük, hogy az életnek ezt a lényegét látják és lelik föl a világban. Ó, ez a lényeg megvan a világban, csakhogy sohasem ott, ahol éppen vagyunk, és sohasem akkor, amikor élünk. Van elég vakmerő, gonosz asszony, de Lady Macbeth szép alvajárása és kis kezének kétségbeesett dörzsölése nélkül. A méregkeverő nők, akikkel találkozunk, csak arcátlanok és lelketlenek, és ráadásul még megírják az élettörténetüket, vagy szatócsboltot nyitnak, ha kitöltötték a büntetésüket... Itt van egy vérengző zsarnok, Macbeth démoni, mégis oly emberi férfiassága nélkül, ott egy III. Richard, annak furfangja és ékesszólása nélkül... A mi Shylockjaink szívesen kivágnának húsuk-

ból egy darabot, de evégből készpénzkiadást soha az életben nem kockáztatnak, és velencei kalmárjaink nem üres zsebű víg barátjuk, hanem együgyű részvénycsalás miatt kerülnek veszélybe, és akkor éppenséggel nem szavalnak mélabús monológokat, hanem egészen buta képet vágnak a dologhoz. De, mint mondottam, akadnak ilyen emberek mindenütt a világon, de nem oly szép együttesben, mint azokban a drámai költeményekben; a vérbeli gazember sohasem talál méltó ellenfélre, a sült bolond sohasem kerül össze egy feltétlenül okos, jókedvű emberrel, úgyhogy igazán jó tragédia és komédia az életben nem születhet meg."*

A realizmus Keller számára tehát nem más, mint az élet mindent átfogó bősége, minden ízében kibontakozott önmozgása, mely tragikus vagy komikus kiteljesedéshez vezet. Művében a költői és a népnevelői mozzanat egysége abból adódik, hogy Keller népies-demokratikus érzülete csalhatatlan mérce, mellyel az emberben meglevő hamis és igaz, aljas és nemes hibátlanul megkülönböztethető. A cselekmény és jellemrajz epikai teljessége következtében szinte önmagától lepleződik le nála minden, ami üres, s ugyanígy érvényesül, ugyanígy igazolódik be minden emberi érték: így jön létre az élet hűséges, ugyanakkor annak tiszta belső dialektikáját zavartalanul kiteljesítő ábrázolása, melyben az egyes események a valóság e lényeges dialektikájának hordozói.

Keller azonban nem csak annyiban „shakespeare-izál", hogy a véletlenszerűséget ilyen szuverénül kezeli, azt minden további nélkül kiindulópontként használja és később feloldja az alakok teljességre törekvő jellemrajzával, mely utóbbi révén a véletlenszerűség próbakő lesz csupán, mely az ember lényeges vonásait mutatja ki, leplezetlenül. Költői dialektikájának tragikus és komikus kérlelhetetlenségében is Shakespeare tanítványa marad.

Ez a kérlelhetetlenség semmi esetre sem jelenti, hogy Keller különös előszeretettel jelenít meg szörnyűséges vagy brutális eseményeket. Ez utóbbi, dekadens vonás Keller jelentős kortársánál, Conrad Ferdinand Meyernél mutatkozik. Keller azonban mélységes ellenszenvet érez az általa különben nagy tehetségűnek tartott író e sajátos modorával szemben. Keller könyörtelensége abban áll, hogy objektíven tükrözi: hogy lép túl az élet az egyes emberen, hogy lép túl a társadalom a tragikumba bonyolódott vagy nevetségessé torzult egyénen. Az egyéni jellemzés társadalmiságának elve a humanisztikusan eszményivé emelt, tősgyökeres demokrácia princípiuma. Művészileg pedig az imént említett shakespeare-i szellemben értelmezendő: a lényeges mindig a lényegessel ad találkát.

A kelleri realizmus tehát semmiképp nem az élet hétköznapi megjelenés-

* Lányi Viktor fordítása.

formájának egyszerű másolása. S ha nem az, ennek nemcsak művészi okai vannak. Keller általában is szereti az életet, és különösen szereti annak sajátos svájci-demokratikus formáját. De szeretete sose kritikátlan, ezért nem dicsőíti mindenáron a mindenkori fennállót, s így a svájci demokrácia fennálló valóságát sem.

Keller Svájccal kapcsolatos utópiája abban áll csupán, hogy azt hiszi: az ottani élet rendelkezik olyan belső erőforrásokkal, hogy a társadalom belülről fenyegető veszélyeit is képes legyen a maga erejéből leküzdeni. Keller azonban világosan látja ezeket a veszélyeket, látja a svájci demokrácia megmerevedett és eltorzult társadalmi vonásait is, és könyörtelen realizmussal ábrázolja őket. A magán- és közélet polgárerénye s egyáltalán, a derék jóravalóság iránti lelkesedése sose süllyed a puszta alkotmányosság vagy épp a polgári öntetszelgés dicsőítésének szintjére. A polgárerények Keller szemléletében a felvilágosodás etikájának erkölcsi-gondolati továbbvitelét jelentik, művészi ellentétpárjuk pedig nem egyszerűen a bűn vagy éppen a törvények puszta áthágása, hanem minden emberi alacsonyrendűség, hazugság, álszenteskedés, öncsalás stb.

A felvilágosodás társadalom- és morálkritikai hagyományaival való összefüggés a legvilágosabban *A három tisztes fésűslegény* című novellában jelentkezik. Nagyszerű ábrázolóművészettel alkalmazza itt Keller Mandeville erkölcs-elméletét, mely szerint egy csupa erényes emberből álló társadalom életképtelen lenne. Míg a könnyelmű seldwylaiak, persze sok-sok komikus és tragikomikus súrlódás ellenére, valahogy azért mégiscsak „megvannak egymással", a három kézműveslegény emberileg alacsonyrendű, absztrakt „erényessége" nevetséges katasztrófába torkollik. Másrészt azt is megmutatja Keller, hogy ha igazi, értékes emberi tartás él az emberben, még a hamis, szinte a becstelenség határáig vezető útról is van visszatérés, éppen ennek a valódi emberségnek a jóvoltából *(„Ruha teszi az embert")*.

Keller novelláiban a „sors" tehát mindig az ember erkölcsi tartásának ezt a legbelső magját jelenti. Keller, Feuerbach tanítványa jól ismeri és nagyon pontosan ábrázolja a társadalmi viszonyok hatalmát. Ugyanakkor tudja azt is, hogy ugyanazok a körülmények, ugyanazok az adottságok különböző emberekre különféleképpen hatnak. S mivel – ellentétben a későbbi naturalizmus módszerével – nem a folyamat művészileg érdektelen, unalmas társadalmi átlagát ábrázolja, hanem egyén és társadalom konkrét, eleven, dialektikus kölcsönhatását, műveiben az egyes ember belső, erkölcsi magja döntő jelentőséghez jut.

Ugyanakkor ez Kellernél nem jelenti az erkölcsi szemlélet individuális relativizálódását. Ellenkezőleg: valójában az egyén feletti erkölcs könyörtelen

szigora teremt igazi művészi egyéniségeket. A kérlelhetetlen erkölcsi szigorúság Kellernél egybeesik az anyag lehetőségeinek teljes kiaknázására törő epikai igénnyel: az ő erkölcstörvénye azt kívánja, hogy az ember lényegét értékes vagy alacsonyrendű mivoltának tekintetében vizsgáljuk, s annak megfelelően ítéljük meg. Az anyag epikai kiaknázása azt követeli, hogy minden, ami az alakokban és helyzetekben rejlik, kibontakozzék, s ezáltal felszínre kerüljön az addig rejtett lényeg, s az egyes ember, épp valódi lényegének megfelelően, elnyerje hozzá méltó sorsát. Keller esztétikája és erkölcstana maradéktalanul fedi egymást ebben a realizmusban.

Keller humora szorosan összefügg erkölcsi szemléletének és művészi szerkesztésmódjának kérlelhetetlenségével. Nem megértő „elérzékenyülés" ez az emberi gyengék láttán, nem az élet prózaiságának, csúfságának mosolyos megszépítése, mint legtöbb német kortársánál. Amikor Fritz Reuter verssel adózik a szabadságharcot követő reakciós korszakban töltött börtönéveinek, s hogy humorosan jelenítse meg azokat az időket, így ír: „S bogáncsokról szedtem fügémet", pontosan kifejezésre juttatja, milyen homlokegyenest ellenkező az ötvenes, hatvanas évek humoros német irodalma és a kelleri humor. A valóságnak ez az átköltése, az élet szörnyűségeinek humoros megszépítése, éles sarkainak lekerekítése teljesen távol áll Kellertől. Egy bogáncs, bármily „shakespeare"-ien fokozza is fel jelentőségét, számára mégiscsak bogáncs – és csak bogáncs – marad.

Keller humora abban áll, hogy az egyes típusok lényegét bányássza ki, így aztán lelepleződik rejtett nevetségességük, és monumentálissá emelkedik. És Keller minden ily módon leleplezett tartalmatlanságot vagy alacsonyrendűséget kíméletlen homéri kacaj tárgyává tesz. A gúnynak e módjában Keller azután éppoly kegyetlen, mint Shakespeare, Cervantes vagy Molière.

S még abban is hasonlít hozzájuk, hogy különben igaz és derék, szívéhez közel álló alakok nevetséges oldalát ugyanilyen kíméletlenül teszi nevetség tárgyává. Tudja azonban – amit Lessing leszögez Rousseau-nak Molière *Embergyűlölő*je elleni kritikája kapcsán –, hogy ez a nevetés nem az alak egésze, és főleg nem a jellem igaz magját képező erkölcsi elv ellen irányul, hogy az effajta komikum nem törli el az alak emberi értékét, s nevetésünk nem semmisíti meg iránta érzett rokonszenvünket. Mert ez a rokonszenv ugyanúgy egy-egy alak valóságán, általunk is átélt cselekvésein s a rajta keresztül megnyilvánuló emberi tulajdonságokon nyugszik, mint azok a komikus vonások, melyek könyörtelen ábrázolása nevetésre fakasztott. Éppen az ember sokoldalú és realista ábrázolása teszi lehetővé, hogy az olvasó ilyen ellentmondásosan sokoldalú módon foglalhasson állást ezekkel a költői alakokkal kapcsolatban.

Az olvasó azért képes erre, mert az író maga és teljes értékű alakjai is ellentmondásosságában, emberi nagyságának és értékeinek meg komikumának elválaszthatatlan keverékében szeretik az életet. Különösen Keller legértékesebb nőalakjaiban él elevenen ez a tulajdonság. Szerelmüket mindig tisztánlátás jellemzi; a biztos ösztönnel kiválasztott férfi minden gyengéjét felismerve, minden emberi botlását határozottan elítélve mégis szilárdan kitartanak mellette, és bíznak benne. Ezekben az alakokban, mint például a *Zöld Henrik* Judithjában és Dorotheájában, az *Epigramma* (a „Sinngedicht") Lucie-jában, a *Martin Salander* Marie Salanderében úgy jelenik meg a kelleri humor, mint az erkölcsileg szilárd és az életben biztos lábon álló ember megváltó mosolya. Az igazi humanizmus humora ez; azé a humanizmusé, mely mélységesen meg van győződve arról, hogy minden lényegében igaz ember megmenthető, és tudja, hogy a nevetés egyike azoknak az emberi fegyvereknek, melyek segítségével a személyiség igaz magva diadalra segíthető.

De mindezen túl van a kelleri humor könyörtelenségének még egy külön művészi oldala is. Keller szereti az életet, hisz a létezés igazságosságában és végső értelmében. Ezért aztán nemcsak realistaként érzi feljogosítva magát arra, hogy a maga alkotta kis világban „shakespeare-izáljon", lényegessel lényegest ütköztessen össze, hanem az élet felett érzett öröme végül a jellemző dolgok feletti művészi örömbe is átcsap.

Még az emberi alacsonyrendűség jellemző vonásai felett érzett örömbe is. Miközben Keller minden negatív jellemet egészen a végső következményekig visz el, nagy művészi örömet is érez a groteszk és fantasztikus lehetőségek láttán, melyek az anyag ilyen végsőkig menő kiaknázásából adódnak. Ezért találja ki Keller a legkülönfélébb, legvalószínűtlenebb, legkiélezettebb helyzeteket, hogy efféle alakjainak minden vonását a maguk teljességében napvilágra hozza. Kimeríthetetlen ilyen komikus sajátságok ábrázolásában. De még a leggroteszkebb fantasztikum sem téríti el céljának, a lényeg kimunkálásának fő irányvonalától; soha nem süllyed Keller az arabeszk művészieskedő, romantikus-kedvű cizellálásának szintjére. Ezért hát, amikor Theodor Fontane éppen ezen az alapon Arnimhoz hasonlítja őt, csak azt állapíthatjuk meg, hogy már ez az okos és kiváló író is hajlik időnként arra, hogy irodalmi kérdésekben felszínesen, formalisztikusan ítéljen.

Ezeknek a groteszk-fantasztikus túlzásoknak a mese lényegével alkotott egysége művészileg abban jut kifejezésre, hogy Keller sosem ad festői környezetrajzokat vagy leírást alakjairól. Afféle groteszk-fantasztikus „leltárak", mint például *A három tisztes fésűslegény*ben a hóbortos aggszűz, Züs Bünzlin szobája, vagy John Kabys felszerelése *A maga szerencséjének kovácsa*ban mind-mind a cselekménnyel való eleven jellemzés igazi epikai-novellisztikus

eszközei. Éppen az ilyen „túlzásokkal" sikerül Kellernek ott is megteremtenie az epika nagyvonalúságát, ahol különben társadalmilag szűkös mikrokörnyezetet jelenít meg; hősei külsejének és belső világának teljes és mégis igen bonyolult, ellentmondásos, változatos egysége, kimerítő jellemrajzuk, fellépésük, ruházatuk, mozdulataik, berendezkedésük stb. által mind hozzájárul ahhoz – természetesen gyakran groteszk-fantasztikus módon –, hogy létrejöjjön az élet olyan teljességének képe, mely minden igazán nagy epikai hatás forrása.

## REZIGNÁCIÓ

Ez a kelleri sajátság: a nagyvonalúan epikus atmoszféra teremtés és a belső valóság poétizálása kortársaira elidegenítőleg hathatott. És valóban, a kelleri realizmusnak ebben a minőségében fejeződik ki az író történelmi helyzete, mint egy fejlődés betetőzőjéé. A kortársak azonban csak modorosságot és szeszélyt láttak mindebben. Még Theodor Storm is, aki Keller művészetét különben rendkívül nagyra becsülte, zavaró mozzanatot lát ebben a sajátosságban. Goethe mondását olvassa Keller fejére: „A költőnek is meglehet az öröme", és úgy véli, az olvasónak általában türelemmel kell addig várnia, míg Keller ezeknek a szeszélyeinek eleget nem tesz, még ha gyakran fel is háborodik a láttukon. Az a példa, melyet Storm ennek illusztrálására felhoz, nevezetesen *A szegény báróné* című novella befejezése, ahol három csirkefogó komikus módon szégyenül meg s nyeri el büntetését, nagyon helytelen és kevéssé találó. Mert itt csak Keller általunk már ismert könyörtelensége jut kifejezésre a komikum köntösében; olyan tulajdonsága persze, amely a lágy és érzékeny Stormot érthetően sérthette. De a művészet valódi logikáját ebben az esetben Keller képviseli és nem Storm.

E bíráló levél azonban tartalmaz ugyanakkor egy finom és találó megállapítást is: Storm úgy véli ugyanis, hogy Kellernek ez a vonása szorosan összefügg azzal a lemondó hangütéssel, mely majdnem minden jelentős művének végén kicseng; legkedvesebb alakjai sose érik el életük kiteljesedését, hanem csak hősies lemondással élik azt végig. Stormnak ez a megjegyzése közvetlenül csak a személyes szerelmi fordulatok tükröződésére vonatkozik Keller műveiben. De egy ilyen fontos művészi vonás nem lehet csupán személyes erotikus kudarcok kifejeződése.

A kelleri lemondás sokkal inkább az író egész egzisztenciájának mélyen meghúzódó problematikájával függ össze, annak lehetetlen voltával, hogy művészi tevékenységét és mindennapi életét, saját személyiségének kiteljesí-

tését és hasznos állampolgári működését megalkuvásmentes töretlen egységbe hangolja. Keller ifjúsága többnyire bohémszínezetű rendetlenségben zajlik, mely számára az elkallódás veszélyét közvetlen testközelbe hozza. A zürichi kantoni főjegyzőség felelősségteljes tisztsége látszólag kiegyensúlyozza életét, mely a gondtalanul alkotó hivatásos írói tevékenységgel mintha csak még jobban kiteljesülne.

Keller azonban, rá igen jellemző módon, mindig is elutasítja a hivatásos író életformáját; Gutzkow-nál megvetően, Heysénél sajnálattal. És *A csúffá tett szerelmeslevelek*ben megsemmisítő karikatúrát rajzol az irodalmár életről és tevékenységről, ahogy ez az idő tájt Németországban divatozni kezdett. Az életnek az írói alkotás céljára való közvetlen kihasználását, az élet megfigyelését azzal a szándékkal, hogy irodalmilag feldolgozzák, éppoly hevesen elutasítja, mint Goethe a maga idején. Újra meg újra hangsúlyozza, hogy a művészet, a szépség soha nem lehet a végső célja, soha nem lehet a legfőbb értéke az életnek, és még olyan jelentős írók, mint Heine is, emberi problémáikkal szigorú bíróra lelnek benne. Ha Heinét kritizáló románcában Platen, a költő így beszél:

*Szivemnek sok volt e kettő:*
*Hogy dalnok legyen a kutya!*

– úgy ez Keller legszemélyesebb vallomása. Művészet és irodalom Keller számára csak egy része, csak egy mozzanata a közéletnek, s az utóbbival mindig alárendelt viszonyban áll. Ebből Kellernél csak azért nem adódik konfliktus, mert ő, mint már láttuk, szilárdan meg van győződve arról, hogy a művészileg legértékesebb alkotások a nép felvilágosításának legjobb szolgálói egyben.

Élet és irodalom viszonya azonban Kellernél, a művészi megformálás harmóniája ellenére, egyaránt problematikus, akár a hivatásos írót, akár a demokratikus közélet közvetlen képviselőjét tekintjük. A *Zöld Henrik*ben azt mondja a gróf a főhősnek, amikor ez le akar mondani a művészetről: „Én is úgy érzem, át kell nyergelnie. Ahhoz, hogy becsületes tájképfestő legyen, ahhoz maga már túl nagyméretűen rendezkedett be, túl sok zuggal, útvesztővel, izgalommal, ez a ház más gazdát kíván."*

Ez természetesen jellemzi, méghozzá nagyon találóan, Keller személyiségének viszonyát saját tevékenységéhez is. A gróf (és vele Keller) csak abban téved, hogy a közéleti tevékenység, amelyet a hős életpályául választ végül, tökéletesen megoldja majd ezt a kérdést. Keller példásan lelkiismeretes állam-

* Jánossy István fordítása.

hivatalnok volt, de ez a foglalkozás is „túl sok zuggal, útvesztővel, izgalommal" járt egész belső berendezkedéséhez képest.

Keller élete ezzel már-már súrolja élet és művészet modern, flaubert-i és ibseni problematikáját. De csak súrolja ezt a feloldhatatlan tragikus összefüggést, nála még ez – méghozzá kompromisszum nélkül – nem válik tragikussá, mert számára a művészet még nem bomlik ki társadalmi összefüggéseiből, sőt, behatolva a legmélyebb problémák gyökeréig, társadalmi szerepet tölthet be.

De csak: az ő számára. Keller művészetének társadalmi mivolta harmonikus és problémamentes, amennyiben azt Keller művészi tevékenységeként, s amennyiben e műveket objektív, beteljesült műalkotásként vizsgáljuk. Művészi-pedagógiai hatásuk azonban, még magában a svájci demokráciában is, több, mint problematikus. Ennek oka, hogy mint láttuk, Keller felfogása a svájci demokráciáról utópikus vonásokat hordoz. Sohasem hamisítja meg a valóságot, csak éppen azoknak a ténylegesen meglevő tendenciáknak, melyeket Keller teljességükben ábrázolt, nincs a valóságban olyan jövőjük, mint ahogy azt Keller remélte. A svájci demokrácia jövője nem más, minthogy eredeti, ősi formája szétbomlik majd a kapitalizmus hatására.

Keller ugyanolyan meggyőződéses felvilágosító, mint mondjuk Diderot vagy Lessing volt a maga idején. De mivel ők olyan jövőért küzdhettek, mely, ha nem is az ő életükben, de feltartóztathatatlanul és szükségszerűen közeledett és eljött, számukra az írói munka és a hivatásos író társadalmi léte egyáltalán nem vált problematikussá. A soha be nem teljesülő társadalmi utópia árnyéka azonban rávetül Keller írói öntudatának még művészileg legreménytelibb időszakaira is.

Itt figyelhetjük meg újra a negyvennyolcas forradalom vereségének döntő befolyását Keller egész írói életére. Idéztük már korábban Keller nyilatkozatait az irodalom jövőjéről, jövőbeni tartalmáról. Láttuk, milyen hatalmas fellendülést várt az idő tájt a demokratikus forradalom győzelmétől. Soha nem is adta fel meggyőződését, hogy a demokrácia végül győzni fog; sem e győzelem reményéhez fűződő vágyait az irodalom mindent felülmúló kivirágzását illetően.

Mégis: egyre több lemondásra kényszeríti a kétség, hogy vajon ő maga megéri-e ezt a fellendülést, hogy az ő tevékenysége megtermékenyülhet-e még azoktól az időktől? Természetesen Keller ez irányú elképzelései állandó kétség és remény közt ingadoznak, felvillanyozva és elcsüggesztve őt. Egy feljegyzése az ötvenes évek elejéről azonban világos képet ad arról, mennyire befolyásolják a visszaszorított európai és német demokrácia kérdései Keller legdöntőbb alkotói problémáit:

„Milyen fájó a költő rezignációja, akinek nap mint nap hallania kell, hogy csak egy eljövendő kor teremt majd a költészet számára újra kiteljesíteni méltó valóságot s ezáltal nagy költőket is; aki ezt maga is belátja és mégis erősnek és érdemesnek érzi magát, hogy azokban a megjövendölt időkben is képes lenne valami jeleset alkotni, ha még ugyan akkor élne. Ott feszül benne az erő, ott izzik benne a parázs, hogy a teljes élet képét életre keltse, de épp azért, mert tudja, hogy minden ilyesfajta elképzelés hamis idealizálás csupán, nincs más kenyere, mint a lemondás; mert hogy a már maga mögött hagyott, túlhaladott eredményekkel azonosítsa magát, nos, ahhoz túl sok benne a büszkeség. És csak arra biztathatja magát, hogy azért éppen úgy ki kell nyújtania kezét mindenért, ami hozzá közel áll, és talán épp a saját helyzetét kell e környezetben szép formákba öntenie... S ezentúl: nem produkál-e minden kor néhány egészséges mozzanatot is, ami mégiscsak jó valamire; s talán éppen általuk teremti meg valami szép, bár csak epizód-szerű poézis lehetőségét."

Ez a rezignáció, mely nem privát, hanem nagyonis költői-világtörténelmi eredetű, ez Keller művészegzisztenciájának végső alapproblematikája.

Ez a problematika különböző módokon jut kifejezésre. Mindenekelőtt Keller pedagógiai kérdésfeltevésében; úgy ábrázolja a magánélet minden területét, elsősorban a családot, szerelmet, házasságot, mint a demokráciában végzett közéleti tevékenység alapját. A demokrácia egyik központi kérdését érinti ezzel. Közélet és magánélet ilyesfajta társadalmi és erkölcsi összhangja minden ősi demokráciában magától értetődő tény. A feudalizmus és kapitalizmus azonban feldúlja ezt az összhangot; létrejön a kettős erkölcs társadalmi valósága és elmélete, ami nem jelent mást, mint hogy lehetetlenség immár a hatalom utilitárius amoralitását összhangba hozni a merőben magánjellegű s ezáltal kicsinyessé vált individuális morállal.

Minden valódi polgári demokratikus forradalom demokratikus balszárnya megpróbálkozott különféle ideológiai álarcban (Anglia: Ó-Testamentum, Franciaország: Spárta és Róma) azzal a tragikus-hősies kísérlettel, hogy a köz- és magánerkölcsöt a kapitalizálódó társadalomban újra közös nevezőre hozza. Keller persze, személyében, igen kevéssé rokonszenvezett a jakobinusokkal vagy éppen puritán-szektás elődeikkel; de anélkül, hogy tudta vagy akarta volna, művészi tevékenységében ő is, akárcsak a politikában Robespierre, „az erényt tűzte napirendre". A tősgyökeres svájci demokráciáról alkotott utópiájának éppen az az elképzelés képezte alapját, hogy ez az egyesítés lehetséges. Egész irodalmi tevékenysége ennek az egyesítésnek a szolgálatában áll.

Itt azonban a kelleri rezignációt elmélyültebb formában látjuk viszont.

Keller hasonlíthatatlan művészettel ábrázolja azt a folyamatot, melynek célja ilyen állampolgárok nevelése, másrészt azokat a társadalmi és pszichológiai problémákat is, melyek nagyra hivatott embereket megakadályoznak abban, hogy életükkel valósítsák meg ezt az egységet. Ahol azonban eszméi beteljesülését akarja ábrázolni, többnyire halvány és élettelen kliséket alkot (az *Amrainné és legkisebbik fia* című novella befejezése, Arnold Salander stb.). Ez a kudarc nem véletlen műve, ugyanakkor nem is művészi-individuális csőd. Mélyen gyökerező társadalmi okai vannak. Mert ez a kérdés a polgári demokráciában soha, csak a szocialista demokráciában lesz majd általánosan és társadalmi szinten aktuális és egyidejűleg, bár ott is csak nehéz harcok után, megoldható probléma. A polgári demokrácia számára mindörökre álom marad; olyan álom persze, mely annak legjobb képviselőiben történelmi szükségszerűséggel él.

Ez az ellentmondás Kellernél a személyiség ábrázolásában is kifejezésre jut. Keller, a törzsökös demokrácia híve, azt a nézetet vallja, hogy a személyiség individuális kiteljesedése és a termékeny társadalmi tevékenység végül is harmonikus összhangban kell hogy álljon egymással. Jó okkal látja Keller az egyes ember köz- és magánéletének megbomlott összhangjában a nyárspolgárság társadalmi gyökerét. S ugyanolyan helyesen jegyzi meg, „hogy a kicsapongó nyárspolgár hajszálnyival sem szellemdúsabb a megállapodottnál".

A modern individualizmus humoros-szatirikus kelleri ábrázolása mindig oda kanyarodik vissza, hogy annak „legemelkedettebb", legrátartibb formájában is felfedezze és leleplezze a nyárspolgári elemet. E humoros jellemzési mód igazi mélységét eddig kevéssé méltatták. Mert Keller közvetlenül a svájci városi vagy vidéki kispolgári élet jeleneteit ábrázolja, züllött nyárspolgárai pedig e társadalmi réteg gyökerét vesztett egzisztenciái, akiknek érzelmi és gondolatvilágát Keller nagy erejű realista művészettel köti saját társadalmi kereteihez. Ezért látták meg Németországban olyan kevesen, hogy ezeknek az alakoknak az emberi általánosítása, tipikus érvénye valójában milyen magas szintet is ér el; habár maga Keller a legnagyobb tudatossággal járt el e jellemzéseknél, e típusok elmélyítése során.

Humorának kettős éle, mely egyrészt a józan, másrészt a mámorban élő nyárspolgár felé vág, nem jelenti azt, hogy Keller mindig is ne helyeselné – méghozzá lelkesen és szenvedélyesen – az igazi individualitást, a személyiség igaz, emberi eredetiségét. Keller, az alkotó, túllép az itt lappangó ellentmondásokon: kevés 19. századi író alkotott ennyi valóban élő, lényük legmélyéig emberi és eredeti alakot.

De világnézetileg (s ezért: emberileg) megoldhatatlan marad számára a kérdés. Egy helyütt megjegyzi: „Csak akkor jó az eredeti, ha utánzásra érde-

mes." De a személyiség ilyen „normális" volta (normális a szónak abban az értelmében, hogy a normáknak megfelelő), a társadalmi normák érvényesítésének és az individuális eredetiségnek ilyen összhangja csak az igazán teljes demokráciában, vagyis a szocialista demokráciában lehetséges. A magántulajdon gazdasági rendje másutt mindig feloldhatatlan disszonanciákat teremt, melyeket sem hősi-jakobinus tettekkel, sem költői utópiákkal nem lehet leküzdeni.

Keller sokkal nagyobb és igazabb realista annál, semhogy az ábrázolt valóságra valamit is ráerőszakoljon, ami valójában nem létezik; és ahol mégis megpróbálja néha, művészi csődöt mond. Nem utópia nála, hogy a harmonikus személyiség „normalitása" utáni mélységes vágyakozást megjeleníti. Nem utópia, hanem az emberi fejlődés újra meg újra elevenen ható, ellentmondásokkal teljes tendenciája, amikor úgy ábrázolja a mélységesen komoly harcot e cél eléréséért, mintha már megvalósult volna maga a cél. Mert a személyiség igazi kiteljesedése a szocialista demokrácia körülményei között nem valami gyökerében új jelenség, hanem éppen az emberi nem legjobb képviselőinek évszázados, sőt évezredes törekvései valósulnak meg benne. Hogy Keller alkotói tevékenységének középpontjába állította ezt a kérdést, emberábrázolását éppen a mi korunkban, a kiteljesedő szocializmus korszaka számára teszik aktuálissá és érdekessé a szó legnemesebb értelmében.

De megoldása, ott, ahol művészi megvalósulásra jut, Kellernél csak a rezignáció lehet. És éppen azért, mert Keller mélységesen eredeti és igaz művész, alkotásainak ez az alaphangja nemcsak a megjelenített tartalomban, hanem a formaválasztásban is kifejezésre jut. Kellert ez a rezignáció tette novellistává.

## NOVELLÁK

Keller annak a német novellának folytatója és tökéletesítője, mely a klaszszikus és romantikus korban keletkezett. Ez a novella új típust jelent a régi olasz és francia novellához képest. Vele párhuzamosan Franciaországban is kialakul a modern novella, méghozzá részben német hatásra (E. Th. A. Hoffmann–Balzac). De ilyen hatásoktól eltekintve, társadalmilag szükségszerű párhuzamos jelenségek tanúi lehetünk.

Goethe elhatárolja a novellát az egyszerű elbeszéléstől, „megtörtént, példátlan esemény"-nek nevezve annak lényegét. Ez az általános meghatározás persze még nem különböztetné meg az új novellát a hajdanitól. Ennek ellenére: ez a novella, mely Goethe ideálja volt s amelyet majd a romantika,

mindenekelőtt Tieck és E. Th. A. Hoffmann megvalósít, amennyiben valóban novella marad, és nem csúszik át – akár, mint tisztán művészi feldolgozású mese, akár, mint valamiféle formátlan elbeszélés – a kisregény átfogó világkép nélküli műfajába, ez a novella tehát mégiscsak alapvetően különbözik a régitől.

Tieck a következőképpen fejti ki a goethei meghatározást: „Valami szembeszökő csúcspont, gyújtópont kell a novellába, ahol egy bizonyos esemény egyszerre a legtisztább és legélesebb fénybe kerül... Ez az esemény lehet egészen hétköznapi, sőt, látszólag akár jelentéktelen és mégis – csodálatos ez, talán még egyedülálló is, mert csak ilyen körülmények között és csak ezekkel a személyekkel történhetett meg." A novella számára az itt a legfontosabb, hogy Tieck saját meghatározásából azt a következtetést vonja le, hogy novellatéma számára mindig az élet jelene a legalkalmasabb. A novella, Tieck szerint, képes arra, hogy bonyolult kölcsönhatásban ábrázolja a társadalom valamennyi osztályát, rendelkezésére áll ugyanakkor a költői kifejezés eszközeinek legszélesebb skálája, a legfenségesebb pátosztól a legharsányabb komikumig. A novella tehát valami rendkívüli individuális eset révén mintegy gyújtópontba sűríti a társadalom életét.

Az tehát, hogy egydülálló, központi eseményre koncentrál, összeköti az új novellát a régivel; és felszínesen szemlélve, csak terjedelmükben különböznek egymástól, az ily módon szükségszerűvé vált részletezésben, az elbeszélés hangjának változatos sokszínűségében. De éppen ezekben a meghatározásokban jut kifejezésre íróilag a megváltozott társadalmi valóság, melynek visszatükröződése a novella e két fajtája. Boccaccio még a feudális társadalom felbomlásának közvetlen kezdetén írja műveit; az új osztályok még a feudális rendek keretei közt alakulnak, s bár kezdik már bomlasztani azokat, de az élet régi formájának szilárd társadalmi típusai szociálisan még valóságosak, s ezért irodalmi érvényük is eleven, noha persze túlnyomórészt szatirikus-kritikus ábrázolás tárgyai.

Szilárd társadalmi típusok mindenesetre nem kényszerítik az elbeszélőt, hogy alakjait, mindenekelőtt pszichológiájukat íróilag levezesse, igazolja. A tényeket, a tetteket, magát a rendkívüli eseményt objektíven, egyszerűen és szemléletesen kell elmesélni, hogy a kifejezendő társadalmi igazság maradéktalan érvényre jusson. Innen a klasszikus novella művészi megformálásának karcsúsága, csodálatos objektivitása.

Ezen a helyen még csak nem is utalhatunk a novella történeti fejlődésére vagy akár az átmeneti korszak irodalmi előfutáraira. A modern novella alapvető szükségszerűségéből indulunk ki most, abból, hogy kénytelen az alakok jellemének művészi levezetésére; vagyis: hogy a többé-kevésbé fejlett polgári

társadalomban, ahol a feudális régi rend már csaknem teljesen felbomlott, a *tipikus* nincs adva már közvetlenül társadalmi és művészi evidenciával. Az embernek a polgári társadalom fejlődése által végbemenő individualizálódása, a kapitalista munkamegosztásnak az a következménye, hogy az emberi személyiség egyre kevésbé oldódik fel a hivatásban, valamint a közélet és magánélet egyre fokozódó szétválása, az erotikus kapcsolatok növekvő differenciálódása stb. mind-mind azt eredményezi, hogy a valóban tipikus alakok csak jelentős művészi munka gyümölcseként, csak az elbeszélés végeredményeként, csak az eredetileg meglevő puszta individualitás írói feloldása révén ábrázolhatók meggyőzően.

Ez a fejlődés természetesen nemcsak a novellát alakítja át; ennek köszönheti létrejöttét a regény új formája is, ez okozza a polgári dráma problematikáját és igen sokszor kudarcát. Iránya a novellaforma felbomlása felé vezet, melynek eredményeképpen a novella átalakulna egyszerű, csak tartalmilag, csak az absztrakt problematika által összefüggő elbeszéléssé. A Goethe és Tieck által meghirdetett elv, amely szerint a novella jellemvonása a rendkívüli esemény gyújtópontjában való koncentrálódása, azt a művészi célt szolgálja tehát, hogy megóvja a novellaformát az effajta felbomlástól.

Formai kérdés ez csupán? Vagy éppen csak valamiféle formalisztikus kérdésfeltevésről van szó? A későbbiek során kétségtelenül oda fajult a dolog; létrejött a klasszikus novella művészieskedő-archaizáló utánzásának iskolája. De – Goethéről nem is szólva – a novella központi eseménye Tieck számára is „dialektikus fordulópontot" jelent. Mit kell értenünk ezen? A *Falusi Rómeó és Júliával* Keller nagyon világos választ ad erre a kérdésre. Azt ábrázolja ebben a novellában, hogyan kerül közvetlen szomszédságba két jómódú paraszt, azáltal, hogy a földjeik közt húzódó, bizonytalan tulajdonjogú ugarból mindig egy kicsikét a magukéhoz szántanak. Végül harc kezdődik köztük a mindkettőjük által jogtalanul kisajátított birtok tulajdonjogáért. Ebben a harcban aztán kölcsönösen tönkreteszik egymást. Joggal mondja Keller, hogy ez egészen mindennapi eset. Csak mert mindketten oly rendkívüli nyakassággal hajtják mindvégig a magukét, ebből keletkezik novellisztikusan csodás esemény, melynek során éppen az egyedi eset átlagon felüli kihegyezése révén koncentrálódhat érzékletesen és jelenhet meg világosan ennek a problémakörnek minden tipikus társadalmi-erkölcsi vonása. Röviden: a tiecki dialektikus fordulópont nem más, mint az individuálisan kihegyezett egyedi esetnek valami különös esemény által társadalmilag tipikusba való átcsapása. Csak a rendkívüli esetben jelenik meg érzékletesen, kézzelfoghatóan a törvény, csak a véletlenben a szükségszerűség.

Ebben az összefüggésben mutatkozik meg az az életalap, mely a regény- és

novellaformát a polgári társadalomban összeköti s ugyanakkor elválasztja egymástól. Minél egységesebb lesz gazdaságilag a polgári társadalom, minél jobban átjárja a kapitalizmus a társadalom egész életét, annál egységesebbé válik a regény. A régi regényt kalandok többé-kevésbé laza halmaza jelentette, gyakran éppen csak olyan egymásbafűzött novellai eseményeké, melyeket a főhősök és a központi probléma egysége tartott csak össze. Csak mikor a társadalmi lét egységes törvényszerűsége olyan világosan nyilvánul meg már, hogy a mindennapi élet legszokványosabb eseményei közt is mindenki beleütközik, csak akkor jön létre az a költői visszatükrözés, mely művészileg a regény szigorúan koncentrált, egységes cselekményben ölt formát. Balzacnál a társadalmi fejlődés egységes, történelmi törvényszerűségének átélése oly mélyreható, hogy egész regényciklusra kényszeríti az írót. Egyetlen, monumentális elbeszélésre, melyben az egységes törvényszerűség az egyes sorsok áttekinthetetlen sokaságát mind eszmeileg, mind művészileg teljességgel áthatja.

Másrészt azonban a 19. század elejének nagy realistái nem úgy élik meg a társadalmi fejlődésnek ezt az egységét és törvényszerűségét, mint egy immár befejeződött nivellálódást, hanem inkább tele ellentmondással, tarka változatosságként: többé-kevésbé tragédiák és komédiák biztosan, de lazán összefűzött kötegeként. Amikor Balzac a modern regény drámai jellegét szembeállítja a 18. századi regénnyel, ezzel bizonyos mértékig azoknak az individuális eseteknek a feloldhatatlanul novellisztikus jellegére gondol, melyek közvetítésével – sőt, amelyekben – a társadalmi fejlődés törvényszerűsége kifejeződik. Ezért tartozhatnak Balzacnál novellák is az „Emberi Színjáték"-ba; azért, mert némely regénye, kompozícióját tekintve, drámailag-lélektanilag egymásba fűződő modern novellák sora inkább.

Az ifjú Kellerre nagy hatást tett Balzac néhány műve *(Az ismeretlen mesterműj)*. A kelleri novella azonban teljesen önállóan lép tovább az újabb fejlődés útján, követve azt az irányt, mely lényegében a német irodalomban alakult ki. Tehát koncentrált, egyedülálló eset jellemzi, mely éppen az átlagostól eltérő vonásai révén képes arra, hogy az élet valamely tipikus összefüggését annak törvényszerű mivoltában, érzékletesen és meggyőzően kifejezze.

A koncentrálás éppen arra szolgál, hogy a novellát világosan elhatárolja a regénytől: az egyedülálló eseményben, ahol a novella a csúcspontot éri el, csap át az individuális a törvényszerűbe. De csak *egy pontról* lehet szó ennél az átcsapásnál; a társadalmi folyamat törvényszerűsége *csak itt*, ezen az egyetlen ponton jut érvényre, innen világítva meg villámként, meglepetésszerűen az egész individuális és egyedülálló eseményt. Ezért a novella nem kényszerül a társadalom életének meghatározó elemeit teljes bőségükben ábrázolni,

holott a regénynek, mint a nagyepika modern folytatójának művészi egysége éppen ebben áll.

A novellaformának ez a sajátossága eredményezi a műfaj keletkezését és korai virágzását a német irodalom klasszikus és romantikus korszakában. Németországban a kialakuló polgári társadalom valamennyi problémája megjelent már, méghozzá eszmeileg a legmagasabb színvonalon, mielőtt még a kapitalizmus gazdasági rendjének hatása igazából átjárta volna az országot, mielőtt ennek a fejlődésnek a következtében helyreállt volna a nemzet életének ellentmondásos egysége. A novella volt ennek megfelelően az egyik olyan forma, mely társadalmi alap és szellemiség távolsága s e társadalmi alap anakronizmusa ellenére korszerű, nem anakronisztikus és mégis realista irodalmat teremthetett. Kellernél a svájci kérdések körébe való „visszavonulok" ennek a – német – novellaformának társadalmi-történeti forrása. Viszont ezért hozza magával Svájc kapitalizálódása e forma törvényszerű felbomlását.

Ellenben ugyanezen korszak francia irodalmában a modern novella az egyidejűleg megjelenő modern regény kiegészítése (nem pedig pótlása, társadalmi lehetőség híján), a társadalmi átalakulás egyenlőtlenségének, hirtelen, heves és drámai jellegének kifejezési formája.

A kelleri novella a német novella sajátos továbbfejlesztése. Részletesen elemeztük már a sajátosság társadalmi alapjait: Svájcnak a kapitalizmuson belüli és a környező, politikailag reakcióssá fejlődő nagyhatalmak közt elfoglalt helyét, valamint Kellernek azt a lehetőségét, hogy az ősi svájci demokráciával összeforrva, egészen más értelemben lehessen népi író, mint német kortársai. Azt is megmutattuk, hogy a német humanizmusban megrögződő mély gyökerei és a feuerbachi filozófiával tetőző forradalmi demokrácia eszmevilágával való azonosulás megóvták Kellert attól, hogy korlátolt „helyi érdekű" gondolatvilágban rekedjenek meg.

Ettől a veszélytől – mely még oly jelentős író esetében is, mint Jeremias Gotthelf – egyenesen reakciós magatartás forrása lett anélkül, hogy néphez fűződő kötöttségét fellazította volna, sőt, ellentmondva e begyökerezettségnek, amely még egy ősibb, kapitalizmus előtti népélethez fűzte – Keller éppen úgy menekült meg, hogy végigjárta a német gondolkodás Lessingtől Feuerbachig vezető fejlődésének útját. Így lép túl a német falusi elbeszélés és „lokális" regény provincializmusán; csak emlékeznünk kell Berthold Auerbachhal való ellentétére.

Keller tehát, ellentmondásosan, olyan társadalmi lét talaján áll, mely egyrészt polgári, kapitalista értelemben kevésbé fejlett, mint a német, ugyanakkor politikai, nemzeti szempontból egységes és ősi nemzeti hagyományok-

kal rendelkezik. Ez a sajátos történelmi helyzet tükröződik Keller novellaformájában.

Az ábrázolandó nép egysége a kelleri művet összefogó ciklusokban, novellafüzérekben nyer közvetlen, érzékletes formát. Mégis, mivel ennek a létnek az elemei csak laza kötelékben függnek össze egymással, eredetileg a kelleri ciklust is csak a közös társadalmi-történelmi alapok teszik egységessé. Az itt érvényesülő törvény egysége nem valamiféle konkrét hatalom, mely azonos intenzitással fogna össze minden egyes mozzanatot, a sok egyéni sorsból egyetlen egységes cselekményt formálva, mint például Balzacnál, hanem csak a kolorit, az atmoszféra – a keret egysége.

Így épül fel a híres *Seldwylai emberek* novellaciklusa. A társadalmi törvényszerűség képezi az általános hátteret, melyből az egyes novellák kiválnak s e háttér legfontosabb vonásai mintegy tárgyiasulnak bennük. Az egyes mozzanatok azonban novellisztikusan lekerekítve, önálló egységként állnak egymás mellett, soha nem folytatódnak egymásban. Így, egymást csak morálisan és szellemileg kiegészítve adják Seldwyla összképét. A társadalmi problematika – ahogy Keller az ősi svájci demokrácia fejlődésének lehetőségét értelmezi –, az első és a második rész közötti különbségben mutatkozik meg. A második részhez írt előszavában Keller megállapítja már a kapitalizálódás bizonyos tendenciáit. E rész első novelláiban fölényes humorral, gyerekbetegségként kezeli őket, melyeken – véleménye szerint – az ősi demokrácia játszva úrrá lesz. De az utolsó novella *(Az elvesztett mosoly)* már úgy veti fel ezeket a kérdéseket, mint a kelleri novella objektíven adott, komoly veszélyeket rejtő felbomlását.

Ez a folyamat tükröződik a késői Keller-ciklusok jellegében. Keretük már nem annyira objektív-társadalmi, inkább szubjektív-pedagógiai célzatú. A következő ciklus *(Zürichi novellák)* keretét, mely egyébként csak az első három novellánál található meg, nyílt és közvetlen pedagógiai szándék jellemzi. Egy fiatal zürichi, aki mindenáron „eredeti" szeretne lenni, három különböző sorson tapasztalhatja – pozitív és negatív értelemben –, mi az igazi emberi eredetiség, mi a személyiség igazi, vagyis társadalmi megvalósulása, és ezzel szemben mi az, ami csak nyárspolgári karikatúrája ennek az eredetiségnek. És igen jellemző mozzanat, hogy a kötet egyetlen közvetlen társadalmi indítékú novellája *(A hét igazak zászlaja)* a demokrácia kivívásáért és megvédéséért folytatott nagy küzdelmet úgy tárgyalja már, mint a múlt rég lezárt hőskorát. Az öreg harcosok emberi-nevelői hatását a fiatal generációra, annak erkölcsi tartására Keller utolérhetetlenül, pátosz és humor bölcs egyensúlyával ábrázolja; a fiatalok szociális perspektívája, életük társadalmi tartalma azonban végig elvont marad.

Ami a keretet illeti, ebben a ciklusban még művészibb, mint az első novellákban. Újra feltűnik itt, művészileg gazdagon, a novella ősi eredetének, az élő szóbeli elmesélésnek a fikciója, melyet Keller arra használ fel, hogy a modern, új eszközű novellában feltámassza a régi novella közvetlen hatását, spontán, meggyőző átütő erejét.

Kellernek ez a törekvése az utolsó novellaciklusban, az *Epigramm*ában (Sinngedicht) éri el csúcspontját. A keret itt maga is novella, mely Reinhart, a fiatal tudós és Lucie szerelmét ábrázolja. A keretbe ágyazott novellák pedig – kizárólag a keretnovella szereplőinek elbeszélései – valamiféle tréfás-komoly szerelmi párbaj fegyverei. Azok a kérdések, melyek közül ez a kibontakozó szerelem kristályosodik, mind erőteljesen, de nem túlhangsúlyozottan érzéki színezetűek, általános gondolati-társadalmi szintre emelik e szerelem egyes mozzanatait, költőileg általánosítják azokat, anélkül, hogy a szerelem születésének közvetlensége és törékenysége veszendőbe menne közben.

A novellák ilyen kérdésekre összpontosítanak: mi a szerelem, hogy alakul férfi és nő kapcsolata a szerelemben, mi a helyzet a férfi „fölényével", férfi és nő „szabad" szerelmi „választásával" kapcsolatban, mit kell tartanunk a nő emberi egyenjogúságáról, férfi és nő társadalmi-kulturális egyenlőségéről? A keretnovella szereplői által „fecsegve-csevegve" elbeszélt novellák tartalma, egymásutánja, egymást kiegészítő helye, egymással való vitája stb. alkotják a cselekmény elemeit, csomópontjait. Csak össze kell hasonlítanunk a Reinhart elbeszélésében hallott novellák tartalmát és hangvételét *(Regina, A szegény báróné, Don Correra)* Lucie *(Egy buta szűz története, A függők)* vagy Lucie nagybátyjának novelláival *(A szellemidéző)*, hogy világosan előttünk álljon ez a társadalmi-világnézeti szerelmi harc. Az sem véletlen, hogy mindegyik mesélő azzal kezdi először, amit maga élt át vagy figyelt meg, s csak a párbaj végső, groteszk-humoros kiéleződésekor használ fel fegyverül költött történeteket, melyekben a kontrasztok még élesebben kirajzolódnak. Replikák és duplikák fokozásával öltenek Lucie és Reinhart szerelmének „kristályosodási pontjai" is, Stendhal kifejezésével élve, novellajelleget, szétzúzva közben a keret és a keretbe foglalt novellák merev egymásutánját.

A *Dekameron* régi, keretes novellaformájának olyasfajta megújításának vagyunk itt tanúi, mely művészi szabadság és szigorúság tekintetében még a klasszikus mintát is felülmúlja. Persze, ha Keller fejlődésvonalának szempontjából nézzük a kérdést, a társadalmi keret további szubjektivizálódását figyelhetjük meg, Keller további visszahúzódását témaválasztásának közvetlen társadalmi-közéleti mivoltából az egyéni élet világába, melynek során magától értetődően továbbra is eleven marad az individuális problémák társadalmi háttere: a szerelmi élmény legfinomabban ábrázolt egyéni élmény-

rétegei, a két ember közt kibontakozó szerelem fokozatai soha nem homályosítják el azt a jól kirajzolódó hátteret, hogy szerelem és házasság mégiscsak egy nagy demokratikus közösség közéleti kérdéseként értelmezendő. De az is kétségtelen, hogy Keller egész életművében itt közeledik legjobban a német klasszika társadalmi-művészi ábrázolásmódjához, itt távolodik el ugyanakkor leginkább az első novelláival megkezdett úttól. Kellernek ez a keret-alkotása Tieckhez *(Phantasus)* és Hoffmannhoz *(A Serapion-testvérek)* kapcsolódik. Míg azonban náluk a keret esztétikus-esszészerű jelleget követ és a novellaelem csak epizódszerepet játszik, Kellernél az emberi-erkölcsi tartalom kerül az előtérbe és saját epikai érvénnyel kezd önálló életet.

Ebből már az is látható, hogy a kelleri keretes elbeszélésnek semmi köze a kortársakéhoz. E korszak olyan jelentős írói, mint Theodor Storm vagy Conrad Ferdinand Meyer ugyancsak kedvelték a keretes elbeszélést; ami azonban nagyon jellemző, nem a kelleri ciklus-formában, hanem az egyes novellákon belül, az elbeszélés kereteként. Náluk a keretes elbeszélés különféle, de végül is nagyon rokon indítékokból – az elmesélt esemény művészi distanciájának megteremtését szolgálja. Stormnál ezek az indítékok lírai természetűek: előszeretettel választ témául időben távol eső emlékeket, hogy elmossa ezáltal a valóság éles kontúrjait, s a lírai hangulatot tegye az elbeszélők egységes megjelenítő eszközévé. Meyer pedig történelemszemléletéből eredően kedveli a keretes elbeszélést. A nagy embereket koruk teljesen magányos alakjainak tekinti, akik sejtelmes értetlenség ködében bolyonganak az események közt. A keretes elbeszélés „narrátora" gyakran csak külsődlegesen kötődik a cselekményhez, olyan alak, aki általában nem képes megérteni a hőst (mint például *A szent* svájci íjásza), s így ez a forma még érzékletesebbé teszi a főalakok teljes magányát.

Kellernél egész más okai vannak a keretes elbeszélésnek. Ez a forma – mindenekelőtt a seldwylai novellákban – a közös társadalmi hátteret hangsúlyozza. Továbbá az a célja, hogy művészileg még hitelesebbé tegye az elmesélt események valóban megtörtént voltát. Mindenekelőtt azonban arra szolgál, hogy Keller népnevelői szándékát határozottan kiemelje, anélkül, hogy magát az elbeszélést, az érdekes esemény tisztán epikai hatását ezzel a szándékkal megterhelné.

Ezért aztán Keller visszatérése az elbeszélés „szájhagyományához" nem olyan kiemelten művészies, mint Stormnál vagy Meyernél. Keller kimondott ellensége minden esztétikai stilizálásnak. A messze múltban lejátszódott események ábrázolásánál mereven és határozottan elutasít minden nyelvi archaizálást. Ugyanilyen szigorú ellenzője helyi színezetű események elmondásakor

a nyelvjárásnak. Egész epikájában igazán népi, az egész nép életéből eredő és ennélfogva az egész nép számára érthető művészi általánosságra törekszik.

Ezt az igazi epikai szellemet csodálja Gotthelf sikerült műveiben. Tudja ugyanakkor, hogy ez az epikai nagyság nem valamiféle formai kérdés, csak az teremtheti meg, ha az író legbelsőbb kérdésfeltevése a népéletben gyökeredzik. És ebben az értelemben Keller központi problematikája, vagyis az, hogy a magánélet valamennyi kérdése a közéletbe torkollik, hogy a személyiség fejlődésének minden fokozata csak egy lépcső az egyénnek a közéletre való előkészítése, nevelése útján, a legnagyobb mértékben népi és a legigazabban epikus.

Mivel Keller egész kérdésfeltevése és művészi alkotásmódja a svájci demokrácia népéletéből ered, novellái különleges, nagyvonalú epikai jelleget kapnak. Az egyéni sors és a közélet egymásba fonódása Kellernél nem erőszakolt, nem kiagyalt. Ezért olyan természetes, hogy minden novellája úgy ábrázolja az egyéni sorsokat, hogy azok szerves egészet alkotnak a svájci népélet kisebb-nagyobb eseményeivel, a nép életének közös megnyilvánulásaival. Alig van Kellernek olyan novellája, melynek a személyes, emberi fordulópontja ne kapcsolódna valamiféle népi ünnephez, a nép életének valamely fontos megnyilvánulásához. Csak néhány jellemző példát sorolok fel: a szabadcsapatok felvonulása *(Amrainné és legkisebbik fia)*, békeünnep *(Dietegen)*, dalnokverseny *(Az elveszett mosoly)*, szövetségi céllövőverseny *(A hét igazak zászlaja)*.

Ha ezeknek az elemeknek epikai szerepét vizsgáljuk Keller elbeszéléseiben, látható, hogy soha nem dekoratív, művészi bővítmények csupán, hanem mindig a cselekmény lényegéből fakadnak, széles és színes ábrázolásuk pedig elengedhetetlen az epikus anyag valódi kiaknázásához. Ez legtisztábban *A hét igazak zászlajában* mutatkozik meg. Karl és Hermine kibontakozó szerelme mindkettőjüknél apai ellenállásba ütközik; mindkét apa az „Igazak" kis, radikális-demokrata közösségének szellemi vezére. Hermine jómódú apja úgy akarja férjhez adni a lányát, hogy ez a házasság további lendületet adjon felvirágzó építőmesteri üzletének. Karl apja, Hediger, a szegény szabómester Robespierre és a francia forradalmi terror híve, s az elutasítást, éppen az ő radikális demokrata szemszögéből nézve, mélységes meggyőződéssel helyesli. Józan humorú, tisztánlátó feleségének, aki csak nevet a házassági tilalmon, így felel: „... Éppen a családban kezdődik az igazi politika. Mi ugyan elvbarátok vagyunk, de hogy azok maradhassunk, nem tesszük rá kezünket egymás vagyonára. Én szegény vagyok, Frymann gazdag, és maradjon minden így, ahogy van! Annál több az örömünk benső egyenlőségünkben! ... Szerencsére nincs a sorainkban mérhetetlenül gazdag ember, a jómód úgy-ahogy

arányosan osztódik el közöttünk. De majd meglátod, mekkora ribillió törne ki, ha egyszerre csak feltűnne közöttünk egy fickó, akinek milliós vagyona és ráadásul még politikai becsvágya is van!"*

Minden erejével azon van, hogy maga és családja körében fenntartsa a puritán-jakobinus életformát, és ezzel – akaratlanul is, nevetséges módon – barátjának kapitalista egoizmusát támogatja. Ilyen körülmények közt ebben a finoman megrajzolt komédiában a fiatalok szerelmének diadalmaskodnia kell ezen a becsületes, de bizony már nagyon is az élet valósága mögött kullogó demokratizmuson, félre kell söpörnie ezt az ellentmondásos gondolkodásmódot. A svájci alkotmány évfordulójára rendezett 1849-es szövetségi lövőverseny, ez a népi megemlékezés a reakció és demokrácia régi harcának végakkordjáról, humoros módon leplezi le a „Hét Igazak"-at, azt, hogy mennyire elmaradtak a kor követelményei mögött; egyikük sem vállalkozik rá, hogy megtartsa az ünnepi beszédet, melyben pedig megállapodtak, mikor kupát és zászlót alapítottak az ünnep tiszteletére; érzik mind a heten, hogy régi szóhasználatuk, szónoki stílusuk sehogy sincs már a helyén, ugyanakkor egyikük sem találja meg a megváltozott helyzethez illő hangot. Így aztán az ifjú Karl menti meg a helyzetet és társadalmi (s a lövészetben elért) sikere végre a konok apák ellenállását is megtöri.

Látjuk, milyen mélyen gyökerezik magában az egyéni cselekményben is a nyilvános ünnepség ábrázolása: a téma öntudatlanul jelenlevő társadalmi volta végül a konfliktus megoldásának nyilvánosságában ölt formát. Az ünnep szeretetteljesen részletező leírása cseppet sem epizódjellegű, nem díszítőelem csupán, hanem az egyedi történet szervesen illeszkedő része, lényeges, meghatározó jegyeinek érzékletes kifejeződése. S a korábbi novellákban, ahol a kapitalizálódás problematikája még nem homályosítja el annyira a demokratikus összképet, még élesebben kitűnik az individuális és a társadalmi, a magán – és a közéleti jellegű mozzanatok kölcsönös egymásbanövése.

Keller e tekintetben oly naiv és nagyszabású ábrázolója a „tárgyi totalitásnak" – melynek ábrázolását Hegel joggal tartja az igazi nagy epika lényegének –, mint a 19. században rajta kívül csak egyedül Tolsztoj. Hegel ezzel a követelménnyel csak azt az elemet hangsúlyozza, ami a legjelentősebb modern regényeket az ősi eposz méltó utódaivá teszi. Az igazi epikus művészet az ember társadalmi létét teljes mélységében és szélességében ábrázolja. És itt nem elég pusztán az emberi sorsok ábrázolása. Hiszen az emberek társadalmi kölcsönhatásának, társadalom és természet anyagcseréjének tárgyak, tárgyként funkcionáló berendezések a közvetítői. E közvetítő eszközök ábrázolása

* Thurzó Gábor fordítása.

nélkül minden epikus ábrázolás szegényes maradna, tökéletlen és üres. De ugyanígy kevés lenne ezeknek a „tárgyaknak" a puszta leírása. Csak ha a cselekmény eleven részesei, tevékeny szereplői lesznek, ha kellék vagy kulisszamivoltuk megszűnik, ha közvetítésük által lényeges, egyébként nem ismert emberi tulajdonságok kerülnek felszínre: csak akkor sikerülhet az embernek, mint társadalmi környezetével eleven kölcsönhatásban álló társadalmi lénynek az ábrázolása; csak így jön létre a „tárgyi totalitás".

Keller, Tolsztoj mellett az emberi környezet legnagyobb megjelenítője. És csak ebből a kiindulásból érthető igazán a kelleri novellaművészet paradox jellege. Kellernek társadalmilag-művészileg minden képessége megvan a nagyszabású epikai ábrázoláshoz, nyugodt és gazdag, monumentális és humorral ízesített, egyszerű és szellemileg magas szintű előadásmódja alkalmas arra, hogy megvalósuljon benne és pusztán önsúlyával nyomatékot kapjon a „tárgyak totalitása". Ez a képesség, elvontan vizsgálva, a nagy regényíró adottsága; méghozzá olyan értelemben, ahogy a regényt a polgári korszak eposzának szoktuk tekinteni. Keller írói pályájának rezignált tragikuma abban áll, hogy az élet teljességének ez a végsőkig monumentális epikai ábrázolása művében soha nem valósulhatott meg. Társadalmi helyzetéből adódóan mindig csak a novella egy-egy szeletet kimetsző, lényegében individuális műfajára kellett szorítkoznia; művészete, mint maga mondja, „epizódszerű" maradt.

Ez a lemondás azonban Keller művészetének megmentője is egyúttal; a novella egészen sajátos, azóta soha újra el nem ért epikus nagyságát teremti meg, mely mégis szervesen ered a műfajból, nem feszíti szét kereteit, ellenkezőleg: kitágítja addig ismert határait. Nem a véletlen műve ez. Mert épp a novellaforma képez hidat Keller történelmileg meghatározott demokratikus utópiájától a kelleri realizmus felé. Az a meggyőződése, hogy motivumok, formák stb. csak akkor lehetnek művészileg jelentősek és gyümölcsözők, ha megfelelően fejezik ki a „kulturális fejlődés dialektikáját", saját alkotó gyakorlatában igazolódik be.

Mivel az a demokrácia, melynek alapja a sokoldalúan és kulturálisan is fejlett ember, akinek élete éppen individuális magja révén torkollik a nép egyetemes életébe, megtermékenyíti azt s megtermékenyül általa: mivel ez a demokrácia az empirikus valóságban még kevésbé létezett, mint a humoros színezettel megjelenített Seldwyla, Keller is csak e valóság kapujáig vezetheti el hőseit, vagy éppen kénytelen beletörődni – tragikus vagy nevetséges – kudarcukba. E folyamatok ábrázolásának életigazsága és meggyőző ereje abban rejlik, hogy Keller mélységesen, ha utópisztikusan is, hitt a svájci demokrácia jövőjében, lehetőségeiben. Mert lehetőségként és tendenciaként mind az imént felsoroltak adva voltak a svájci demokráciában; Keller nézetei

csak akkor öltenek utópisztikus jelleget, ha ezeket a tendenciákat valóságként, extenzív és intenzív beteljesülésükben ábrázolja.

Már *A hét igazak zászlajának* futó vizsgálatakor érintettük a kelleri novellának ezt az alapvető jellegét. Nem egyedülálló példa ez, sőt, ez Keller novellaművészetének alaptörvénye. A goethei „rendkívüli esemény" itt az a mozzanat, amelynek során a jellemek társadalmi rátermettségének éppen egy véletlen eset lesz a próbaköve. Így például a szabólegényt grófnak hiszik *(Ruha teszi az embert);* az örökké légvárakat építő Kabyst valami távoli rokona adoptálja *(A maga szerencséjének kovácsa);* így lesz az „erényes" mesterlegények konkurrálása végül tragikomikus versenyfutás csak azért, hogy ne veszítsék el állásukat *(A három tisztes fésűslegény)* stb. Az életnek ezek a fordulói, az állampolgárrá nevelődés eme kedvező vagy kedvezőtlen kimenetelű eseményei a legkülönfélébb módon zajlanak, ezért nem is olyan egyszerűek és egyértelműek, mint egykor a klasszikus novella „rendkívüli eseménye". A központi novellamag jól egymásbakomponált, de tagolt eseménysorokra bontakozik szét, s így mutatja meg a főhősök személyiségét, maradéktalanul feltárva minden tulajdonságukat, melyen polgári nevelhetőségük vagy éppen nevetséges kudarcuk áll vagy bukik. Így például – önhibájából eredő, de mégis ártatlan csalása ellenére – érvényre juthat a romantikus, lengyel szabólegény emberi finomsága és tisztessége, sőt, becsületét is ezáltal menti meg, így diadalmaskodik; üresfejű önteltsége és mindenáron való ravaszkodása így dönti viszont „a maga szerencséjének kovácsát" újra nyomorba. De a központi eseménynek efféle kis összefüggő cselekménysorokká való széttagozódásával ki is merül az elbeszélés. Bár társadalmilag, fogalmilag tisztán látható a nevelés „Miért?"-je, íróilag ritkán ábrázolja Keller, s ha igen sápadt absztrakcióként, csupán élesen, és a kiváltó háttér el is üt a nevelődés útjának művészi elevenségétől, életszerűségétől.

A novellaforma lehetőséget adott tehát Kellernek, hogy minden figyelmét az egyénre, az egyén állampolgárrá nevelésére fordíthassa, az egyén életének individuálisan esetleges és társadalmilag meghatározott csomópontjaiból formáljon novellisztikus csattanót, egy-egy fejlődésvonalon dialektikus fordulatot. A novella műfaja tette lehetővé Keller számára, hogy a társadalmi összefejlődés belső menetét művészi szempontból csak perspektívaként, csak mint horizontot ábrázolja. Ami az ábrázolást illeti, ott minden valódi marad és igaz, a szó leghamisítatlanabb értelmében realista; az utópia csak a mindennapi élet eseményei felett lebegő, áttetsző, fantasztikus, tragikus vagy komikus atmoszférát teremt.

Az a művészi rezignáció, amelyet a novella műfaji elsődlegessége jelent, Keller életében úgy jelentkezik, hogy ő tulajdonképpen mindig a drámairói

pályafutásról álmodott. Keller drámai kísérletei, melyek közül csak néhány töredék maradt ránk, a negyvenes évek irodalmi irányzatai, az akkori demokratikus fellendülés hatása jellemzi. Heidelbergi korszakának bizalmas barátja, az irodalomtörténész Hermann Hettner *A modern dráma* című könyvében, melynek Keller is társszerzője volt, a drámaírás jövendőbeli felvirágzását a demokrácia várható, végleges németországi győzelmétől reméli. Keller saját írói kilátásait illető rezignált megjegyzései túlnyomóan ebből az irodalomszemléletből erednek.

Ennek az irányzatnak minden valamirevaló részese a népi drámát, a népi színházat tekintette céljának. Richard Wagner elméleti és gyakorlati reformtörekvéseinek kiindulópontja ebben az időben szintén a dráma népiségének helyreállítása volt. Keller is teljes mértékben rokonszenvezett ezzel az irányzattal. Közelebbről nézve azonban lényeges különbségekre bukkanunk. Wagner még forradalmi korszakának írásaiban is absztrakt, történetfilozófiai konstrukciókat állít fel, csakhogy tragikus „egyetemes művészetének" („Gesamtkunst") koncepcióját a görög tragédia népi megújításaként igazolhassa.

Keller reményei ezzel szemben a még valóban élő népi hagyományokhoz kapcsolódnak, mint amilyen például a bécsi vagy a berlini népi bohózat; azt reméli, hogy a demokratikus fellendülés ezekből majd létrehoz egy új, korszerű – népi-arisztofanészi – politikai és társadalmi komédiát. Ami ezt a komédiát illeti, Keller maradéktalanul elismeri színpad és zene kapcsolatának lehetőségét.

Ezzel szemben, akárcsak Hettner, elutasítja a tragédia wagneri felfogását, mivel a tragédia központi problémájának, Hettnerrel együtt, ő is az újkorban kialakult emberi személyiség ábrázolását, a közte és a társadalmi erők közti konfliktust tekinti, s ezért alapkövetelménynek tartja, hogy a színpadi szó semmiképpen se ének formájában hangozzék el. Ha később – az *Am Mythenstein* (1860) című írásában – Keller álmodik is egy svájci népi színjátékról, ez a reménye annyit, csupán azt a hitét jelenti: hátha a népünnepélyek nyers improvizációiból fokozatosan kialakulhat valami nagyobb szabású politikai komédia.

Keller drámaírói törekvéseinek két iránya volt tehát: az egyik a nagy, közéleti népi komédiáé zenével, kórussal stb., a másik pedig a modern polgári tragédiáé. Minden további nélkül érthető, hogy az első törekvés Németországban, a reakció korában megvalósíthatatlan volt, és később Keller nyilvánvalóan maga is érezte, hogy nagy svájci, népi komédiája is szép álom csupán. Gyakorlatilag le is tett róla, hogy ez a vágya teljesüljön. De ez a lemondás nem állt meg a félúton, mert Keller sosem volt képes arra, hogy a népi,

demokratikus „egyetemes művészetet" a korabeli, egyre reakciósabb gondolkodású burzsoázia igényeihez igazítsa. Magatartását rezignáció jellemzi bár, de nem a megalkuvás, mint Richard Wagnerét.

De polgári dramaturgiájának kudarca is szorosan összefügg a demokrácia németországi sorsával. A dráma abban a komoly és nagyszabású értelemben, ahogy azt Keller, Shakespeare szenvedélyes csodálója és tisztelője felfogta, nem kívánja ugyan az extenzív „tárgyi totalitást", mint a nagyepika, nem létezhet azonban a társadalmi lét döntő konfliktusainak lényegi meghatározóit és vonatkozásait ábrázoló totalitás nélkül. Kevésbé kézzelfogható itt a demokrácia németországi vereségének Kellerre tett hatása, mint a komédiánál. A nagy társadalmi összecsapások háttérbe szorulása a reakció korszakának drámáiban abban az irányban hatott, hogy a tragikus ábrázolás középpontjába túlfeszített individuális kérdések kerültek. Keller világosan látja azt az irányzatot a kor legjelentősebb drámaírójánál, Hebbelnél, akinek 1848 előtt írt drámáit pedig – természetesen bizonyos kritikai fenntartásokkal – igen nagyra becsülte.

Ez a kifejezetten negatív álláspont a kor uralkodó irányzataival szemben természetesen saját alkotói tevékenységének sem adhatott pozitív irányt. Ha legnagyobb ránk maradt drámai töredékén, a *Therese*-en mérjük le munkáját, Keller újra meg újra nekirugaszkodó küzdelmének lehetünk szemtanúi, mely az anyag novellisztikus jellegének legyőzésére tör. Ezt a novellajelleget, a társadalom problémáinak a merőben egyéni sorsok felől történő megközelítését, az események törvényszerűségeinek egyes, egyedi véletleneken keresztül való feltárását Keller azonban képtelen meghaladni, mert a kérdés kiindulópontja nem művészi vagy személyes eredetű, hanem Keller világnézetének konkrét alakulásából, szűkebb hazája és a német kultúrközösség történelmének korlátaiból következik. Keller művészi önkritikája mélyenszántóbb annál, semhogy ezen a hamis úton megmaradhatott volna, bár a drámaírás egész művész-létének legnagyobb vágya maradt. De világképének társadalmi kötöttsége oly erős volt, hogy Keller még drámai törekvéseinek alapvető elméleti tévedését sem tudta belátni, pedig egyébként éppen a dráma kérdéseinek megítélésében különösen széles látókörű és korlátoktól mentes látásmódról tett tanúbizonyságot.

Miben áll a novella és a dráma-műfaj lényegbeli különbsége? Pontosabban: mi szabja meg azt, hogy Keller képtelen volt drámát teremteni, holott novellái a klasszikával összevetve éppoly tudatosan hordozzák a drámai elemet, mint a 17. és 18. század regényével összehasonlítva a balzaci regény? Éppen itt válik majd világosan láthatóvá, hogy ez a „drámai" jelleg mind Balzac, mind Keller epikájában bizonyos mértékig valami átvitt értelmű

kategória, s hogy nem a legtalálóbb kifejezés a modern valóság új, de mindenképpen epikus visszatükrözésének jellemzésére.

Keller az akkori idők legnagyobb drámaírójánál, Friedrich Hebbelnél mindenekelőtt történeteinek keresettségét, erőszakoltságát, különcségét és bizarrságát kifogásolja. Hebbel dramaturgiájának ezek a – Keller által helyesen felismert – gyengéi azonban nem annyira egyedi fogyatékosságok, mint inkább korjelenséget tükröznek. Hebbel soha nem volt képes arra, hogy konfliktusainak általános, társadalmi és eszmei lényegét szervesen az ábrázolt drámai alakok egyéni sorsából bontsa ki. Magát a problémát azonban mindig tisztán látta. *Herodes és Mariamne* című tragédiájának tartalmát például Josephus Flavius nyomán alakítja ki, és így nyilatkozik róla: „Szinte magától kerekedik tragédiává ... maga a történet valóban megtette itt, ami csak tőle tellett ... Herodes vértől szennyes szörnyetegként hagyja el e világot ... bár nem szörnyként jött a világra. Nagyság és nemesség, minden jeles tulajdonság megtalálható benne ifjúságában, ami csak férfi és hős sajátja, és sokáig ez jellemzi még ... bátran és rettenthetetlenül halad előre útján ..." S ha egybevetjük a kezdetet a véggel, Hebbellel együtt mondhatjuk mi is: „Kivételes és megrázó, elsőrendű tragédia anyaga hever itt, olyan tragédiáé, mely az ember végzetes kiszolgáltatottságát mutatja meg a sors-szövő hatalmaknak."

E tragédia fővonala valóban hibátlan és nagyszabású. Hebbel azt a problémát veti fel – és mélyíti el –, melyet a modern korban Racine ábrázolt és oldott meg elsőként. Racine (a *Britannicus*-ban) „un monstre naissant"-nak, születő szörnyetegnek nevezi Nérót, aki a drámában csak fokozatosan mutatkozik meg szörnyeteg-mivoltában. Jól látható, milyen vonatkozásban mélyítette el Hebbel a téma feldolgozását: Racine Nérója természettől fogva gazember; a körülmények hatalma, az abszolutizmus udvari légköre mind csak hozzájárul, hogy életre keljenek benne a gonoszság virulens csírái. Hebbel ezzel szemben azt akarja megmutatni, hogy tesznek vérszomjas tiranussá ugyanezek a körülmények egy alapjában jóravaló embert.

Mi az oka mégis, hogy Racine sikerrel valósítja meg egyszerűbb szándékát, Hebbel mélyebb problémafelvetése pedig művészi kudarchoz vezet? Általánosságban szólva – és ehelyütt csak általánosságban szólhatunk e kérdésről –, azért, mert Racine Néró jellemét fejlődése minden szakaszában valóban az abszolutisztikus udvar tipikus körülményeiből vezeti le szervesen, míg Hebbel Heródesének pszichológiája más, távolibb, bonyolultabb, individuális-életrajzi okokra kénytelen támaszkodni. Így jön létre Racine zárt, drámai egysége, míg Hebbelnél a történelmi-társadalmi cselekmény és a túlságosan egyénített pszichológia közt űr tátong és a tragédia egysége széthuli.

És éppen ez az, amit Keller Hebbelben mindig kifogásolt; csak az a kérdés: mennyire volt mentes ő maga ettől a gyengétől? E gyengeségnek társadalmi oka van. Rámutattunk már Richard Wagner drámai szövegeinek hasonló szervetlen elemeire. De Hebbel legjelentősebb korabeli vetélytársa és kritikusa, Otto Ludwig sem tudta saját alkotásaiban a Hebbelnél joggal kifogásolt hibákat elkerülni; ő is hiába keresett olyan motívumokat és életalapokat, melyek szervesen, meggyőzően s ugyanakkor művészileg egyszerűen és elegánsan, maradéktalanul tudták volna összefogni a modern élet bonyolultságát.

Mind e balsikerek közös oka, e nagy tehetségű írók dramaturgiai problémáinak gyökere az 1848-as forradalom veresége utáni német viszonyok kicsinyessége és nyomorúsága. A társadalom életének egyetlen konfliktusát sem lehet feltárni, közüggyé tenni és következetesen végigvinni; gyávaságból és lustaságból eredő megalkuvások jellemzik a politika legmagasabb szintjétől kezdve lefelé a kor egész társadalmi gyakorlatát. Azok az írók tehát, akiket tehetségük a drámához vonz, olyan életanyaggal rendelkeznek, melyből hiányzik minden drámai eltökéltség és plaszticitás. Másrészt azonban – nemhiába igazi költők! – érzik és átélik, hogy az a kor, melyben működnek, tele van tragikus, drámai ellentmondásokkal. Ezeknek ábrázolására törekszenek; mivel azonban hiányzik a társadalom életének művészileg konkretizáló, közvetítő funkciója, műveikben ezek a konfliktusok szubjektív, pszichologizáló, társadalmon kívüli jelleget öltenek. S az a kísérlet – Hebbelé és Wagneré –, amely a hiányzó drámai egységet és objektivitást valamiféle absztrakt, misztifikáló történetfilozófiával helyettesítené, még jobban elmélyíti a téma és a művészi anyag közt tátongó szakadékot.

Ismerjük azokat a kelleri vonásokat, melyek megkülönböztetik őt jelentős német kortársaitól; ezek teszik lehetővé, hogy tisztán láthassa műveik hiányosságait. Ez azonban még korántsem jelenti, hogy Keller művészileg képes lett volna áthidalni a korabeli élet anyagának drámai töredékességét. Tartalmilag persze mindez más formát ölt Kellernél: svájci-demokratikus jellegű lesz, és nem reakciós módra német. De a svájci demokrácia is messze van már Keller idejében kivívásának hőskorától; a lassan tért hódító kapitalizmus e demokrácia emberi tartalmát is felbomlasztja lassan. Lelkének mely konfliktusát ismerhette fel és ábrázolhatta vajon drámai módon ebben az életanyagban, ha a drámaiság a külsőleg-belsőleg jelentékeny társadalmi tényezők plasztikusan és világosan megjelenített harcát jelenti? Túlságosan becsületes ő ahhoz, hogysem titkolja önmaga előtt a demokratikus szellemnek a pénz hatalma előtti fokozatos és nem mindig dicsteli visszavonulását. Ahhoz meg túlságosan okos, hogysem a gazdasági fejlődés elkerülhetetlen formái ellen

valamiféle gotthelfi Don Quijote-harcot vívjon. Ugyanakkor sokkal mélyebben hisz abban, hogy a polgári demokrácia végül is életerősnek bizonyul, semhogy tragikus hanyatlásának, haláltusájának ábrázolására vállalkozzék; ugyanez oknál fogva nem képes „korunk hősét", méghozzá valódi hősét: a munkásosztályt felfelé törő útjának drámaiságában megérteni és ábrázolni.

Ezért jelenti Kellernél is a véletlen az egyéni sors és a társadalmi jellegű totalitás közt az összekötő hidat. Elvontan nézve a kérdést, nála is hasonló szakadék található, mint Hebbel esetében. (A *Therese*-töredék valóban mutat is bizonyos hebbeli vonásokat.) Itt jelentkezik azonban dráma és novella elvi különbsége. A dráma, mint Hebbel találóan mondja, „magát az élet folyamatát" ábrázolja. A drámában ezért tehát fel kell szívódnia minden véletlennek, úgy kell jelen lennie, ahogy az élet folyamatának *teljessége*, az Egész törvényszerű menetében azt feloldja; az összfolyamatnak ez a *közvetlen* tükröződése az egyedi eseményekben: ez adja a dráma-műfaj megkülönböztető jegyét. Az életnek abban a *metszetében* azonban, mely a novella alapját képezi, véletlen és szükségszerűség olyan viszonyban jelennek meg, amely az élet *egyes jelenségeire* jellemző; az Egész törvényszerű összefüggése csak rejtve, háttérként, csak a totalitásra való kitekintésként jelenik meg; akár kimondatlan is maradhat, anélkül, hogy a novella művészi egyensúlyát felborítaná.

Ha tehát Keller, aki a kortárs drámairók túlfűtöttségét mélységes ellenszenvvel nézte, a novellába való visszahúzódást választja, úgy ezzel kétségtelenül korai férfiéveinek álmairól mond le, ugyanakkor íróilag megmenekül: nem kell ugyanis az életről alkotott képének teljességét bárhol megcsonkítania, sem a tükrözés szélessége és általánossága, sem éppen egyedi sajátossága tekintetében, csak azért, hogy a mondanivalójához illő forma igazságát megtalálja. Éppen ott, ahol a hebbeli dráma gyakran mesterkélt és erőltetett, Keller novellaművészetében az író egész lényének szabad lélegzetvételét s a belső költői tartalom szerves, töretlen formába szökkenését figyelhetjük meg.

A drámai kiélezettség mindenesetre eltűnik e novella-alkotásban. Hadd emlékeztessünk újra a racine-i „monstre naissant"-ra és elmélyítésének hebbeli kudarcára. Keller akár szörnyetegeket teremt, akár erkölcsi példaképeket, mindegyiket keletkezőben ábrázolja. És mindannyiszor – mint azt már néhány példán megmutattuk –, csak a keletkezés *folyamatát*, soha az egyes típusoknak a valósággal kialakuló *konkrét* problematikáját és konfliktusát. Miközben ily módon a tulajdonképpeni dráma az elbeszélt eseménynek csupán horizontja, távoli perspektívája lesz, Keller tartalmi szempontból is rezignáltan visszavonul, és így megmenti a svájci demokráciáról ápolt utópisztikus elképzeléseinek valóságértékét a lelepleződéstől, ami viszont a témában rejlő konfliktus drámai jellegű feldolgozásakor elkerülhetetlen lenne. Keller

persze, becsületes gondolkozóként és művészként, csak azt menti meg, ami – éppen mert igaz – megmentésre érdemes; ezért lesz rezignációja is a forma igazságának újabb igazolása, alapja. Tegyük azonban hozzá: a novellaformáé és nem a drámaié.

Így aztán Keller valóban maga a „született" novellista. Látjuk azonban, hogy ez az „elhivatottság" bonyolult társadalmi-történelmi tényezőknek egy jelentős író emberi-művészi rezignációjára gyakorolt hatása nyomán jött létre.

Keller novellaművészete, mely lépten-nyomon oly eleven, oly gazdag képekben mutatja be a nép életét, hogy már-már hajlamosak vagyunk egy modern korbeli népi eposz töredékeiként szemlélni és élvezni egyes darabjait, jó példa arra, hogyan újítanak meg igazi nagy írók régi formákat, e formák legrejtettebb lényegéig hatolva s egyszersmind meglepően kitágítva kereteiket. Keller saját világnézeti centrumából közelít a novella műfajához és a leglényegesebb művészi-világnézeti elemet ragadja meg benne: a csodálatos eset fókuszba kerülését, a társadalmi törvényszerűség visszatükröződését egyetlen különlegesen érdekes egyedi esetben. Ennyit és csak ennyit vesz át a novella történelmi hagyományából: lényegét, vagyis azt a legáltalánosabb formai elemet, melynek keretében a novella az élet valamely fontos és törvényszerűen visszatérő összefüggését tükrözi. S mert Keller a világnak olyan mély ismeretéből kiindulva közeledik a problémákhoz, ezért nyújt novelláival mindig valami egészen eredetit és frisset; mondhatni: mintha ott születne meg az ő alkotói műhelyében vadonatúj an a novella műfaja – és ugyanakkor ez a nagyon személyes, nagyon öntörvényű kelleri alkotásmód újra meg újra a novella, az elbeszélés novellisztikus formájának lényegi, történelem feletti törvényeit revelálja.

## REGÉNY

A kelleri pályát kezdő és záró két regény csak látszólag mond ellent művészete novellisztikus jellegének. Hogy a *Zöld Henrik* jelentős és monumentális regény lett, más természetű és Keller életpályáján megismételhetetlen okokra nyúlik vissza. A *Zöld Henrik* elsősorban önvallomás önéletrajzi formában. Itt is – akárcsak a novellákban – magánélet és közélet kapcsolata képezi az alaptémát; mivel azonban itt Keller saját, bonyolultan „zegzugos" személyiségéről mintázta a főhőst, a nevelés útjának ábrázolása is egészen más, tágasabb terjedelemre tört, mint a novellákban. Ez végül is Keller akarata ellenére történt így. A negyvenes évek elejéről származó eredeti terv csak az ifjúi évek

történetének kis elégikus regényét körvonalazza, tragikus (vagyis, mint később látni fogjuk, voltaképpen: novellai-irracionális) kicsengéssel. Keller eredeti szándékától merőben eltérően nőtt ebből az anyagból jelentős, epikus-regényméretű alkotás.

És mégis: a heidelbergi évek nélkül, a feuerbachi filozófiához fűződő szálak nélkül soha nem jött volna létre valódi epikai totalitás. Nem véletlen, hogy a regény, bár a svájci visszatéréssel végződik, gondolati tetőpontját a német forradalom érlelődésének idején éri el, a nagy német kultúrproblémákkal való számvetésben. A heidelbergi évek lendülete a *Zöld Henrik* számára nemcsak élményekkel és felismerésekkel gazdag kiegészítést jelent; mindez szinte követelte az előző svájci, önéletrajzi rész alapvető átdolgozását is. Maga Keller így ír Heidelbergből egyik barátjához: „... melyet [vagyis a *Zöld Henrik*et, L. Gy.], minthogy eddigi életem teljesen új fordulatot vett, s ezzel kiindulópontja is megváltozott, immár kétharmad részben át kell gyúrnom". A zürichi ifjúkori évek ábrázolása tehát itt, a feuerbachi filozófiával való találkozás után éri el igazi teljességét, világnézeti és költői szilárdságát. Természetesen nem véletlen, hogy a művész találkozása a német kultúra kérdéseivel a feuerbachi filozófiában éri el tetőpontját, s egyszersmind itt is zárul. Keller teljesen elutasítóan áll szemben a forradalom utáni Németországgal, sőt, mint már utaltunk rá, az ötvenes évek elején annyira gyökértelenül, távozásra kész vendégként vagy emigránsként élt Berlinben, hogy német témaválasztás lehetősége nála még csak szóba sem jöhet újra.

Keller művészi pályáján talán a *Zöld Henrik* kidolgozásának berlini ideje jelenti a legkínzóbb korszakot, politikai és művészi szempontból egyaránt. Kénytelen befejezni végre a regényt; lassú és eléggé rapszodikus munkatempója, azonkívül anyagi gondok sürgetése teszi, hogy számos részletét eszmeileg-művészileg félkész állapotban kell nyomdába küldenie. Így már kezdetben is a legnagyobb mértékig elégedetlen a végzett munkával, habár tisztában van vele, hogy az anyag jelentős regénnyé kerekedhet. 1853-ban, amikor már a könyv tetemes része nyomdában volt, így ír Hettnernek: „Ha újra írhatnám a könyvet, most már csakugyan valami derekasat és maradandót produkálnék." Külső és belső körülmények azonban csak évtizedekkel az első változat megjelenése után teszik lehetővé a már kezdetben vágyva vágyott alapos átdolgozást (1879–1880).

Híres fiatalkori művek efféle átdolgozása mindig sok vitára ad okot: melyik változat művészi értéke nagyobb; s hogy a mű érettkori átalakítása által nyert vagy vesztett-e végül is? Oly időkben, mikor a formai tökéletesség, az érett objektivitás, a magasrendű emberi tartalom iránti érzék szemmel láthatóan hanyatlik, és az első inspiráció eredményét – függetlenül annak

esetleges erkölcsi-művészi ábrázolásbeli fogyatékosságaitól – üdvözlik lelkesen, ilyen időkben szükségszerűen kialakul az éretlenebb ifjúkori művek szentimentális túlbecsülésének tendenciája. Goethe művének, a *Wilhelm Meister színpadi küldetésének* felfedezésekor is bőséggel hallatszottak olyan hangok, miszerint ez az érdekes kísérlet többet ér, mint a későbbi, világot átfogó művészettel megalkotott *Tanulóévek*.

Sok szempontból a *Zöld Henrik* is ugyanerre a sorsra jutott. Kiemelték egyes, önmagában szép részleteit, melyek a második változatból kimaradtak, s nem törődtek közben e változat mély és érett emberségével, a kései Keller alkotói többletével. Nincs módunkban, hogy ezen a helyen részletekbe menően kimutassuk, mennyivel kifinomultabbak emberileg a regény második részének legfontosabb mozzanatai, mennyivel gazdagabb lett Keller emberábrázolása, miként hántott le szereplőiről minden betegesen különc vonást, megmentve közben alakjuk minden emberi szépségét. Ez vonatkozik a főhősre is. A második rész önéletrajzi jellege sokkal áttételesebb, mint az elsőé. Maga Keller így értékeli e rész cselekményére és a jellemrajzára vonatkozó szándékát: „... ez történt volna velem is, ha nem szedem össze magam". A változtatások sokkal lényegbevágóbbak itt, mint az első részben.

A legtöbb ellenvetést a regény befejezése váltotta ki. Az első változatban a hős meghal, míg a másodikban élve marad, és hősi rezignáltsággal kész állampolgári kötelességeinek teljesítésére. Éppen itt mutatkozik meg Keller kései korszakának művészi-emberi érettsége.

A regény témája ugyanaz, mint minden Keller-novelláé: hogyan nevelődik valaki állampolgárrá; hogyan fűződik egybe magán- és közélet egy – személyisége teljes mélységében és sokszálúságában ábrázolt – egyén szemszögéből. Keller így fogalmazza meg e problémát kiadójához intézett expozéjában: „Könyvem erkölcsi mondanivalója abban áll, hogy ha valaki nem képes egyéni és családi életének szálait biztos rendben tartani, arra is képtelen, hogy a közéletben valódi szerepet játsszon." A továbbiakban Keller kifejti, hogy ha e kudarc társadalmi meghatározói kerülnek előtérbe, társadalmi irányregény keletkezik, míg ha ezzel szemben az egyén hibája dominál, a mű morális értelmet nyer; ő maga ezt a második utat választotta.

Ez a kelleri nyilatkozat nyílt polémia az „Ifjú Németország" felszínes irányregényeivel szemben. Valójában persze Keller társadalom és egyén bonyolultan egymásbafonódó problematikáját mindig nagyon is tudatosan, helyesen és mélyen értelmezi. Egyetlen pillanatra sem becsüli le a személyiség fejlődésének társadalmi problematikáját a polgári társadalomban. Kiadójához intézett expozéjával körülbelül egyidejűleg így ír Hettnernek könyve irányvonaláról: szándéka az volt, hogy „... megmutassam, hogy ma még egy oly

felvilágosult és szabad állam is, mint a zürichi, nagyon kevéssé nyújthatja az egyén nevelésének valódi biztosítékait, hacsak ez a garancia az egyén családjában vagy személye szférájában adva nincs. . ."

Ebből az egész kelleri műre jellemző kérdésfeltevésből ered az első változatban a főhős halálának mozzanata is. A hős, nehéz harcok és bonyolult kerülők árán kivívja végre érett és szilárd életfelfogásának lehetőségét. Fejlődéséért azonban anyjának kellett feláldoznia magát. Hazatérve a főhős anyjának temetési menetével találkozik.

„Henrik, akinek az élet mindig valami egészet és összefüggőt jelentett, s ezért soha nem volt képes arra, hogy a jövőbe nézzen s holmi világmegváltó szerepében tetszelegjen, múltja pedig csupa lezáratlan kérdésként kínozta, most hirtelen összetört. Hiszen a tudatlan, egyszerű asszony élete az ő számára éppoly fontos része volt a világnak, mint bárki, bármi más."

Ez a felfogás megfelel Keller egész világnézetének. Csak az a kérdés, vajon kikerülhetetlen szükségszerűséggel adódik-e mindebből a főhős halála, vajon nem sokkal inkább a művész múló, szubjektív hangulatából ered-e ez a befejezés, mintsem az ábrázolt anyag szerves objektív dialektikájából.

E befejezés ellen már annak idején is kifogást emeltek olyan jelentős kritikusok, mint Varnhagen, Vischer és Hettner. S amikor Keller barátjához, Hettnerhez intézett levelében megpróbálja védelmezni ezt a felfogást, akaratlanul is leleplezi az első változat megoldásának merőben szubjektív jellegét. Mindenekelőtt arra hivatkozik, hogy – művészileg – nem tudta kellően kidolgozni a befejezést, sietve és zilált lelkiállapotban írta, „a szó szoros értelmében könny-mázolta betűkkel." Ha alaposabban megnézzük magát a költő vallomását, világosan látható, mennyire véletlenszerű és szubjektív ez a befejezés. Keller így jellemzi hőse helyzetét anyja halála után: „. . . mihez kezdjen ezek után? Idő és filozófia, meg a társadalom elnéző magatartása végül is felmenti őt, mivel alapjában véve nem vezette semmi rossz szándék. Csak éppen túlságosan hirtelen érte az egész, hosszú, zaklatott korszak záróakkordjaként, mely lényét amúgy is épp eléggé feldúlta és alámosta már. Önkényes fordulat ez a csapás, vagy nevezhetjük, ahogy akarjuk. Csak hát pontot kellett tenni valamiképpen az ügy, illetve a könyv végére, és azt hiszem, ez a befejezés, utalásos voltában is, többet ad valamiféle mindent szépen rendbetevő házasság-fejezetnél."

Világos: Keller ez időben még valamiféle hamis vagy-vagy szerint ítél. A hős fejlődésének minden tragikus mozzanatát mélyen és igaz módon ábrázolja, de még ezekből sem következik – a nagy epikus koncepció értelmében – szükségképpen a főhős halála. Az eredeti tervezet kétségkívül Kellernek abból a korszakából származik még, amikor kis lírai-elégikus regényt tervezett

ifjúságának útjáról; afféle fél-novellisztikus jellegű regényt. Ott ez a befejezés művészileg jogos lett volna, de még ott is csak hangulati értékű. Azáltal azonban, hogy Heidelbergben Keller egész írói-emberi felfogása megváltozott, azáltal, hogy ennek megfelelően objektív és totális fejlődés-regény körvonalai bontakoztak ki a *Zöld Henrik*ből, a befejezésnek is társadalmilag általános értelművé kellett válnia; emberi és társadalmi értelemben szimptomatikussá. Keller megjegyzései, melyeket az imént idéztünk, azt mutatják, hogy az ötvenes évek berlini korszakában még nem fogta fel ilyen világos és átfogó módon a nagy epika társadalmi általánosságának ezt a követelményét. Csak zürichi aktív társadalmi tevékenysége, ottani gazdag novellatermése vezeti el őt a valóban epikai, második változathoz: a hős átéli a tragédia teljes súlyát, de túl is éli azt, s emberileg rezignáltan vállalja az aktív, állampolgári cselekvést.

A *Zöld Henrik* csak második változatában vált igazi nevelődési regénnyé, amilyen előtte Goethe *Wilhelm Meister*e, utána pedig Tolsztoj *Háború és béké*je.

Amikor itt fejlődés-regényről beszélünk, a szó szűkebb, tulajdonképpeni értelmében tesszük. Mert tágasabban, elvontabban értelmezve majdnem minden jelentős polgári regény valamiféle fejlődés története. Mivel a regény tartalma nem más, mint az egyén és társadalom összecsapásainak sorozata, mely (látszólag legalábbis) a társadalom végső győzelmével zárul, az egyén útja mindenütt a társadalmi valóság megértéséhez kell hogy vezessen. Hegel a regény lényegét szintén egy nevelődés történeteként értelmezi: „E harcok a modern korban azonban éppen az egyén tanulóéveit jelentik, nevelésének folyamatát az adott valóság körülményei közt, s ezáltal nyerik el igazi értelmüket. Hiszen e tanulóévek azzal végződnek, hogy az egyén lehiggad, kiforr, vágyaival és elképzeléseivel beleilleszkedik az adott valóságba, annak józan keretei közé, bekapcsolódik a világ dolgainak láncolatába, és elfoglalja az őt megillető helyet."

Csak éppen az a kérdés, *miféle* egyén jut el *miféle* társadalomhoz. A hegeli regénymeghatározás, szó szerint, mintha a kapitalizmus korának prózáját előlegezi, még ha Hegeltől merőben távol állt is, hogy a próza végérvényes győzelmében valami feltétlenül pozitív jelenséget lásson. Tény azonban, hogy a kort jellemezte azáltal, és a kor tipikus, időszerű művészi kifejezésformáját: a modern regényt. Balzac és Stendhal művei mind nevelődési regények, a szó tágabb és általánosabb értelmében. A kapitalista társadalom már teljesen kifejlődött eközben. Az egyén számára nincs más választás: beleilleszkedik vagy elpusztul; Balzac hőse, Vautrin így magyarázza a dolgot Lucien de Rubemprével folytatott, legfontosabb „nevelő" beszélgetése során: „Ha leül a játékasztalhoz, eszébe jut, hogy a játékszabályokon vitatkozzék? Adva vannak a

szabályok, maga meg tudomásul veszi őket... Ugyanígy: az érvényesülés, a becsvágy szabályait sem mi magunk állítjuk fel... És nincsenek is törvények, csak társadalmi morál, vagyis mesterkéltség és látszat, újra meg újra csak a formák." A modern regény hegeli megfogalmazásával találkozunk itt, igaz, hogy meztelen cinizmusba fordulva, de élesen kiemelve a lényeget.

Balzac hőse, Rastignac is ilyen értelmű „nevelés"-ben részesül; Lucien éppen finomsága és gyengesége következményeképpen bukik el; Michel Chrestien pedig elesik azon a barrikádon, melyet a nép a vautrini tanok világa ellen emelt. Balzac éppen azzal vált a modern regény megteremtőjévé, hogy művében a kapitalista társadalom összes effajta „nevelési módját" felvonultatta. Az, aki erkölcsi integritását maradéktalanul meg akarja őrizni, két lehetőséget láthat csak maga előtt: a tragikus bukást vagy a rezignált menekülést. Stendhal Fabrizio del Dongójának kolostorától egyenes út vezet Sinclair Lewis Arrowsmith-ének erdei kunyhójáig. Ha későbbi korok írói valamiféle pozitív színezetet akartak adni ennek a „nevelésnek", nem tettek egyebet, mint hogy tarthatatlan gondolatmenetek segítségével szépítgették-lakkozták a kapitalista társadalom előtti, szégyenletes kapituláció tényét.

Ha Goethe *Wilhelm Meister*ét és Keller *Zöld Henrik*jét a szó szoros értelmében vett fejlődésregénynek nevezzük, úgy e meghatározással nem annyira az írók egyéni erkölcsi vagy esztétikai alapállását, hanem az ábrázolt világ viszonyainak jellegét határozzuk meg, megkülönböztetve azt más koroktól. Goethei vagy kelleri mintájú fejlődésregény akkor keletkezhet csupán, ha egyén és társadalom még nem csap össze kibékíthetetlenül-ellenségesen, ha a nevelés, a személyiség átformálása, az eredetileg adott törekvések és tulajdonságok átalakítása, a hamis tendenciák leküzdése egyúttal az egyén érettebbé és gazdagabbá tételét, a gyümölcsöző társadalmi tevékenységbe való eredményesebb beleilleszkedést szolgálja; csak akkor, ha a „morál"-t az egyén még úgy foghatja fel, mint az emberek közötti kapcsolat eleven produktumát, nem pedig mint készen kapott, halott, erkölcstelen „játékszabályokat". Goethe és Keller művészi kérdésfeltevésének rokonsága a történelmi körülmények hasonlóságában gyökerezik. Ez a rokonság azonban elvont jellegű csupán. Mert a művészi ábrázolás konkrét problémái mindkettőjüknél abból a konkrét társadalmi helyzetből erednek, amelyben és amely számára regényhőseik nevelődnek. S ezek a társadalmi-történelmi körülmények mindkettőjüknél merőben eltérőek.

A *Wilhelm Meister* születését még a francia forradalom fényeitől és reményeitől megvilágított jövő perspektívája sugározta be: a félfeudális, elmaradott Németország átalakulásába vetett bizalom, a belső erőkből megújuló felvilágosodásba vetett hit. Goethe a nemesség és a polgárság elitjének nevelé-

séért száll síkra, őket akarja képessé tenni a várva várt új korszak feladatainak megoldására. Az a társadalom tehát, mellyel az egyén kapcsolatba kerül, mely az egyént neveli, amelynek érdekében ez a nevelési folyamat végbemegy, messzemenően utópisztikus. S ennek az utópiajellegnek felel meg az is, hogy a nevelendők köre efféle társadalmi és emberi-erkölcsi elitre korlátozódik csupán. Ennek a koncepciónak felel meg az is, hogy Goethe pozitív hőseinek majd mindegyike mentes mindenféle anyagi gondtól. Problémáik erkölcsi-világnézeti jellegűek, természetesen mindig a társadalom megálmodott megújítására irányulnak, s állandó kölcsönhatásban állnak a megújuló társadalom reális mozzanataival és tendenciáival. Tolsztoj *Háború és béké*je, mely az orosz nemesség intellektuálisan és erkölcsileg kiemelkedő tagjainak dekabristává nevelődését ábrázolja, számos ponton érinti ezeket a goethei problémákat. A hasonlóságok és különbségek részletes elemzésére itt most nincs módunk.

A *Zöld Henrik* egész világa más, társadalmilag mélyebben húzódó rétegben gyökerezik. A főhős itt plebejusi származású, származására nézve félúton van a kézműves réteg és a kulturális szempontból némileg magasabb szinten álló kispolgárság között. A társadalom, mely a hőst neveli s amely számára a hős nevelkedik, nem utópisztikus jellegű, hanem a reálisan létező, nagyon sok tekintetben még ősi jellegű svájci demokrácia, még ha ez – mint már láttuk – Kellernél némely utópikus jegyet visel is. Mégis: a döntő mozzanat ennek a demokráciának a realitása.

Ennek folytán Kellert a valóság sokkal földközelibb felfogása jellemzi itt, mint a goethei regényt. Amikor ezt az összehasonlítást tesszük, nem a realista ábrázolásmód fokára gondolunk, hanem az anyag jellegére; és ez az anyag Kellernél sűrűbb, szélesebb, szilárdabb, materiálisabb és földszagúbb. Szellemileg, emberileg Keller mindvégig Goethe követője marad: e földközelség nem jelenti a szellemiségtől való eltávolodást, nem jelenti a hétköznapok lélektelen, kicsinyes középszerűségét. Mindaz, ami az ember erkölcsi-világnézeti nevelése szempontjából fontos, Kellernél éppúgy az ábrázolás központjába kerül, mint Goethénél. A földközelség csupán az élet anyagi alapjához való szorosabb kötődést jelenti, a kapitalizmusban folytatott lét mindennapos anyagi nehézségeit és gondjait.

Már a gyermek élményeiben megjelenik a társadalmi környezettel való erkölcsi-világnézeti szembenézés mozzanata. A demokrácia állampolgárává történő nevelődés Kellernél valóban az egész emberre kiterjed. A világ problémáival kapcsolatos gondolatvilágának kialakulása, szembekerülése cselekvése során jóval és rosszal: már *Zöld Henrik* gyermekkori világának ez képezi a középpontját. Ez a szembenézés azonban soha nem elvontan moralizáló, sosem

tanmese-jellegű; mindig az élet reális eseményei képezik alapját, s ugyanígy: eszmei színvonala, emberi jelentősége is mindig konkrét és kézzelfogható, mert nem egyéb mint a mindenkor adott konkrét, objektív és szubjektív körülmények emberileg-világnézetileg elképzelhető csúcspontja. A gyermekkor erkölcsi-világnézeti kérdéseinek középpontba állítása tehát soha nem lép túl a gyermek fejlődési szintjének valós határain. Keller gyermekhőse soha nem koraérett vagy koravén, mint ahogy az a gyermekkor éveinek számos más későbbi irodalmi ábrázolásában előfordul. Ábrázolásmódjának magasrendűségét éppen az tanúsítja, hogy erkölcsi-világnézeti gazdagsága megfelel a nyíló gyermeki értelem normális fejlettségi szintjének.

Ez a mindig kézzelfogható és mindig költői realizmus szoros összhangban van a Keller-ábrázolta világ plebejus jellegével. A tehetős polgárság és a birtokos nemesség anyagilag biztosított életének ábrázolásakor valóban egy Goethe szinte hihetetlenül érzékletes művészetére van szükség, hogy a szükségképp tisztán szellemi síkon megjelenő problémák absztrakttá ne váljanak. Keller regénye lényegében dolgozó kispolgárok körében játszódik: az ő életük problémái szorosan összefüggnek anyagi örömeikkel-gondjaikkal. Keller éppen olyan hajszálpontosan megmutatja az összefüggést alakjainak magasabb értelemben vett problémavilága és pénztárcájuk mindenkori tartalma közt, mint Balzac.

De a Keller regényeiben ábrázolt Svájc akkori gazdasági fejlődési szintjén még nem öltött olyan démoni alakot a pénz hatalma, mint az *Emberi Színjáték* Franciaországában. Ennek megfelelően lényegesen más hangsúlyt kap itt az emberábrázolás, ember és külvilág összefüggéseinek megjelenítése. Az ember képességeinek igazolása, az egyén nevelése valamiféle társadalmi szerep méltó betöltésére, ugyanakkor belső, személyes integritásának megőrzése: Kellernél mindez közvetlenül és elemi módon kapcsolódik a mindenkori gazdasági helyzethez. De az ősi svájci demokráciában Keller művészileg még „az erényt tűzheti a napirendre", és arra helyezheti a súlypontot, hogy morálisan mennyire különböző módon reagálnak különböző emberek ugyanazokra a gazdasági veszélyekre és kísértésekre. A goethei világ humanizmusa itt tehát a demokratikus népélet régióiba száll le; azok a veszélyek, melyek amott csak erkölcsi és világnézeti jelleget öltöttek, itt közvetlenül az élet harcaiban jelentkeznek, anélkül, hogy veszítenének erkölcsi élükből, világnézeti színvonalukból.

Keller regénye ezáltal félúton áll a regény Goethe által teremtett egyszeri és megismételhetetlen típusa, valamint a balzaci, stendhali, dickensi modern társadalmi regény között. Az első, szembeszökő vonás, mely a kelleri művet a modern társadalmi regénytől megkülönbözteti, világának emberi derűje. Ez a

derű nem abból ered, hogy Keller egyszerűen szemet huny az élet sötétebb oldalai felett: hiszen Heinrich Lee élete mindvégig valamiféle erkölcsi, illetve anyagi-erkölcsi félresiklás határán mozog. A veszélyeket, melyek a hőst fenyegetik, Keller a legnagyobb érzékletességgel jeleníti meg, s mind erkölcsi, mind világnézeti szempontból a legkonkrétabban és a legkövetkezetesebben végigviszi. És mégis: a hős ifjúságát hasonlíthatatlan, szinte meseszerű szépség jellemzi, s még későbbi bukásának és kudarcainak melankóliája is mindig emberien derűs színezetű marad, ábrázolásának színei soha nem fakulnak prózaian rideggé vagy kétségbeesetten kihalttá, hanem fénylők maradnak mindvégig és költőiek.

Ennek oka pedig nem Keller valamiféle „személyi jegyeiben" keresendők Balzaccal és Dickensszel való összevetésben; nem is „optimizmusában" amazok „pesszimizmusával" szemben. Természetesen az író személyisége is mértékadó mindebben. De ez a személyiség nem valami absztrakt, időtlen, pusztán pszichológiai fogalom; ellenkezőleg: Keller esetében nagyon határozottan a szabad és még ősi jellegű svájci demokráciára épül, míg Balzacnál és Dickensnél a becsületes művész s egyáltalán: a becsületes ember elmagányosodására a kialakuló kapitalizmus korszakában.

A kapitalizmus mindennapi életének „prózaisága" gazdaságilag atomizálja az embereket. Sorsuk ténylegesen meglevő, sokszorosan egymásba bonyolódott gazdasági összefüggései úgy jelennek meg számukra, mint valami anonim, megfoghatatlan és felfoghatatlan, rejtélyes hatalom. A kapitalizmus mindennapi életének ebből a szükségképpeni kettős megjelenési formájából – ahogy az emberek tudatában tükröződik – létrejön az ember belső elmagányosodása, amit a kapitalista korszak nagy prózaírói olyan mélyrehatóan ábrázolnak. Ez a magányosság már a gyermek-élményekbe is behatol. A magánynak, az ember elhagyatottságának alig van az egész világirodalomban megrendítőbb képsora, mint a kis Nell éjszakai, magányos várakozása nagyapjára, a dickensi „régi ritkaságok boltjában".

Keller világától idegen az embernek ez a magánya, embertársaitól való elhagyatottsága. Mindazt, amit a hős átél, a legszomorúbb és a legmegalázóbb pillanatokat is valamiféle – ha nem is problémamentes – közösségben éli át. Ennek okait megint csak társadalmi tényezőkben kell keresnünk. A svájci, ifjúkori évek ábrázolásánál ez minden további nélkül érthető is. De Németország képe is bizonyos kezdetleges fejlettségi fok vonásait mutatja. Nem véletlen, hogy Keller, aki Berlinben fejezte be regényét, kizárólag Dél-Németországba, a kisvárosian kedélyes, kispolgári-bohém Münchenbe és a grófi kastélyba helyezi a cselekményt. Ehhez járul még Münchenben a művészek, később a kézművesek és munkások természettől fogva fesztelen közös-

sége, s a grófi kastély entellektüeljeit minden kötöttség nélkül összefűző kapcsolat. Persze mindenütt fenyegető árnyak jelennek meg: gátlástalan és tisztességtelen verseny, csalás, törtetés stb. Túlnyomórészt azonban még mindig ez az – egyre erősebben veszélyeztetett – közösség dominál.

Ugyanakkor nem véletlen, inkább Keller demokratizmusára jellemző, hogy a három művész közül, akiknek közössége a müncheni események középpontját alkotja, kivétel nélkül egy sem német. A főhős: svájci, Lys holland, Erikson skandináv; tehát egyikük sem a politikailag elmaradott, forradalom előtti Németországból, hanem a szomszédos demokratikusabb államokból származik.

Hármuk sorsában ábrázolja Keller a művészi hivatás konfliktusait, a modern művészet ellentmondásait, művészet és élet ellentéteit. Keller e problémák kidolgozásában és ábrázolásában is társadalmilag-történelmileg félúton áll a *Wilhelm Meister* és *Az ismeretlen remekmű*, meg más Balzac-művek kérdésfeltevése között. A *Wilhelm Meister* világában még nem vetődik fel magának a művészetnek a problematikája. A hős művészi pályafutásának íve végül is csupán a dilettáns kudarcához vezet. Goethe csak olyan mellékalakok esetében súrolja a művész-lét kérdéseit, mint Serlo vagy Aurelie. Balzac ezzel szemben megjeleníti már a modern művészet tragikus ellentmondásait, éspedig nemcsak a kapitalizmus korszakában művészet és élet közt tátongó, egyre mélyebb szakadékot, s e jelenség tükröződését nemcsak a művészt az élethez fűző kapcsolat szükségszerű elembertelenedésében, hanem magának a modern művészetnek tragikus dialektikájában is.

Keller – stréberek, szélhámosok, rutin-emberek mellett – csupa hajótörött művészt ábrázol. Azt is bemutatja, miképp nőnek ki a modern művészet veszélyes tendenciái magából a művész-létből. Így például Eriksonnál valamiféle majdhogynem lélektelen rutin-naturalizmus, a főhősnél pedig különösképpen egy mind elvontabbá, érzéki mivoltát mindinkább elvesztő gondolati festészet. Érdekes, hogy Keller – az időben kétségtelenül humoristikus túlzásként – szinte csak a sok-sok évtizedre rá kialakult és uralkodóvá lett „absztrakt", „nem-figuratív" festészet határáig viszi el hősét festői tevékenységének utolsó, kétségbeesett korszakában.

Művészet és élet problematikája nagyon érdekes és sajátos fordulatot ölt a három művész sorsában. (Az ifjú Heinrich Lee mesterének, a megőrült Römernek kudarca prelúdiumként vetíti előre ugyanezt a motívumot.) Mindhárom művész – a maga módján – emberileg túlságosan is értékes ahhoz, hogy megelégedhessen a művészi tevékenység számára elérhető és járható útjával. Így azután mindegyikük eljut saját lehetőségének legszélső határáig,

többé-kevésbé mélyen átéli létének problematikáját, és ezek után felhagy a művészi tevékenységgel, visszatér a gyakorlati életbe.

Egyszerűen, majdnem laposan játszódik le Erikson konfliktusa; belőle jómódú kereskedő lesz. Lys, aki később éppúgy a közéleti tevékenységet választja, mint Heinrich, valamiféle átmenetet képez kettejük közt; az ő alakjában Keller nagyon finom érzékkel mutatja meg, hogyan tevődik át származás és anyagi helyzet megannyi megkülönböztető jegye művészi-emberi pszichológiai síkra. Műveltség dolgában Lys magasabban áll, mint Henrik. Gazdag emberként nemcsak hogy egyenes vonalú s ezért problémamentes művészi fejlődést mondhat magáénak, mint a sokfelé tévelygő plebejus dilettáns; Lys világnézetileg is hamarabb szabadult meg minden vallásos előítélettől. Müncheni együttlétük idején Lys már határozott ateista álláspontot képvisel, míg Henrik még isten védelmezőjeként, hit és erkölcs egységének harcosaként ágál.

Keller azonban megmutatja azt is, hogy Henrik keservesen kiharcolt műveltsége mélyebb és értékesebb, mint a gazdag holland már-már dekadenciát súroló, blazírt fölénye, Lys is „gondolati festő", csak éppen technikailag tökéletesebb festői alapokkal. Tevékenységének emberi problematikája, zsákutcája éppen ezért kevésbé élesen és kínzón jelenik meg tudatában, mint Henriknél. Pálfordulása, visszatérése a tevékeny, mindennapi életbe ezért hirtelenebb, könnyebb, esetlegesebb, emberileg kevésbé mélyen megalapozott, mint a plebejusfiúé. Keller itt is, mint mindenütt, remekül emeli ki anyagi lehetőségek és pszichológia dialektikus kölcsönhatását. A két jómódú festő, Erikson és Lys pálfordulását semmi külső kényszer nem befolyásolja; ugyanakkor spontánabb fordulat ez, kevésbé mély, világnézetileg kevésbé megalapozott, mint Henriké.

Henrik kudarcának közvetlen anyagi okai vannak. Ugyanakkor utolsó művészi korszakában látjuk azt is, hogy belső adottságának határához érkezett, s hogy olyan fajta emberi gazdagság jelentkezik benne, melyet művészileg már nem tud megszólaltatni. Amikor tehát fejlődésének belső kényszerétől hajtva, minden erejével az ember tanulmányozásának szenteli magát, ezt csak időszakosan és töredékesen tudja megvalósítani, potom áron vesztegetve el közben mindenét. Az átmeneti korszak hamar véget kell, hogy érjen, és Henrik azzal fejezi be művészi pályafutását, hogy olcsó darabbérért zászlórudakat mázol.

Mindez Keller ábrázolásában elevennek, életközelinek hat. Mégis: ha itt megállt volna Keller, éppen csak egy érzelmes, modern történetet írt volna a sok közül, melyben az áldatlan körülmények könyörtelensége brutálisan derékba tör egy feltörekvő művészpályát. Keller azonban a materiális körülmények erőteljes hangsúlyozása mellett elsősorban belső, emberi tragédia-

ként kezeli Henrik kudarcát. Ezért jut el a regényben Henrik, miután kézművesnek állt, fáradságos gyalog-vándorlás után a grófi kastélyba. Amint kiderül, hogy a gróf – aki egyébként Feuerbach-rajongó és nagy művészetbarát – egy ócskástól megvásárolta közben Henrik képeit, hamarosan szó kerül köztük arról, hogy Henrik örökre lemondott a művészetről. Henrik hangsúlyozza, hogy elhatározása két másik társáéval közös eredetű, anélkül, hogy ezzel meg tudná győzni öreg barátját tettük helyességéről; sőt, a gróf éppen hogy azt hangsúlyozza még, hogy Henrik – művészi képzettségének fogyatékosságai révén – eleve nem is lehetett képes arra, hogy művészi adottságainak valódi határait ismerhesse. Mivel Henrik továbbra is kitart elhatározása mellett, mondván, hogy „lehetőségeinek szerény tetőpontját legalábbis elérte", és még „kedvező körülmények között is legfeljebb csak dilettáns, akadémista" festő lehetne, a gróf még egy utolsó próbatételre kéri: „Ám e cserének nem szabad ilyen nyomottan, kényszeredetten végbemennie, hanem, mint már mondtuk, a szabad elhatározás tisztességével . . . Saját magának kell bebizonyítania, hogy ha nem is rózsásan, de tisztességesen állja a sarat magaválasztotta hivatásában; csak aztán mondhat istenhozzádot neki, és állhat tovább."

Henrik csakugyan ott marad a grófi kastélyban, és megfesti két utolsó képét. Közben elsajátítja a feuerbachi világézetet; ez, és a gróf mostohalányához, a lelenc Dorottyához fűződő kapcsolata emberileg végképp megérlelik; most már valóban önként mond le ifjúkorának művészi törekvéseiről. Külsőleg-belsőleg szabadon tér vissza hazájába, a politikai életbe. Ami Lysnél féligmeddig egy unott járadékos szeszélye volt, Henriknél hosszú és becsületes küzdelem érett gyümölcse.

Keller itt is, mint mindenütt, a plebejusokkal rokonszenvez; azonban korántsem egyoldalúan, válogatás nélkül, kritikátlanul. Lys műveltségbeli fölényét ugyan hideg, külső megfigyelőként ismeri csak el; számos más esetben azonban humorral vagy komolyan jeleníti meg a „fent" és a „lent" szükségszerű kölcsönhatásait. Éppen ebben a sokoldalúságban, ebben az egyensúlyban nyilvánul meg művészileg a legszebben Keller demokratizmusa: olyan biztonsággal mozog e társadalmi lét és tudat dolgaiban, hogy a legszabadabb kritikát és önkritikát is megengedheti magának; messze távol áll tőle számos „tisztán" plebejus író aszketikus vagy provinciális szűklátókörűsége. Így kerül sor például a grófi kastélyban a főhős afféle kis vidám megszégyenítésére. Dorottya, a gróf nevelt lánya elolvassa Henrik önéletrajzát, melyben az rangos polgári származásával dicsekszik. A lány a kis társaság részére előkelő vacsorát rendez a lovagteremben, ahol grófkisasszonynak cicomázva jelenik meg. Amikor ebéd közben Henrik őseire terelődik a szó, a főhős büszkén for-

dítja szembe az arisztokratákkal polgári származását, mire harsány kacaj közt kell megtudnia, hogy a „grófkisasszonynak" egyáltalán nem ismeretesek az ősei, lévén lelencgyerek. Amit Schiller Goethe *Wilhelm Meister*ében dicsér, nevezetesen, hogy a rendi különbségek a regény minden emberi vonatkozásában művészileg megsemmisülnek, ugyanez jellemzi Kellert is, emberi kapcsolatok ábrázolásában. Az igazi demokratizmus szelleme teremt itt mesét, helyzetet, alakokat.

A kölcsönhatások egyensúlya érvényes Svájc és Németország politikai-világnézeti viszonyára is a *Zöld Henrik*ben. Már többször rámutattunk, hogy Heinrich Lee világnézete valójában Németországban alakul ki végképp, méghozzá a forradalom előtti Németország legmagasabb szintű gondolatrendszerének, Ludwig Feuerbach filozófiájának megismerése által. A regény Németországban játszódó eseményei a provinciális korlátoknak még a nyomát is kitörli Henrikből. Másrészt a hagyományos svájci demokrácia fölénye is erős hangsúlyt kap a monarchikus, német kisállamisággal szemben: azonban ez sem elvontan, hanem mindig az élet konkrét körülményein, az egyes emberek viszonyának változásain át. A Feuerbach-rajongó gróf nemcsak anyagilag menti meg Heinrich Lee-t kétségbeejtő helyzetében; erkölcsi-világnézeti szempontból is ő fejezi be nevelése folyamatát. Fölénye az érett, tiszta gondolkodóé, nem csupán a felszínes-divatos műveltségé, mint Lys esetében láttuk. És ennek ellenére: amikor Henrik – megmentve immár és testileg-lelkileg megerősödve – hazájába visszatérni készül, búcsúzásuk során „egyszer csak" erőteljesen kifejezésre jut a svájci demokrata fölénye a forradalom előtti Németország alattvalói típusával szemben.

„Még sohasem láttam e higgadt embert ilyen ingerültnek; most rögtön egy köztársaságba térek meg, és részt veszek annak nyilvános életében – ennek a ténynek már a puszta elképzelése mintha más, rokon képzeteket támasztott volna benne, és fölkeltette volna elégedetlensége régi fájdalmait."

A társadalmi jellegnek ez az állandó jelenléte az emberek minden viszonylatában, pszichológiájukban, erkölcsükben és világnézetükben, érzésvilágukban, élményeikben, gondolkodásukban és cselekedeteikben feloldja az ember magányát, melyet modern regényekben megszokhattunk; ez tesz mindent, még magányos töprengéseket is, társadalmi töltésű eseménnyé.

Ez a világszemlélet, mely Kellernek a svájci demokráciában fogódzó, erős gyökereiből táplálkozik, lehetővé teszi, hogy ábrázolásmódja a naiv epikus nagyságnak arra a színvonalára jusson, ahova a 19. században rajta kívül egyedül Tolsztoj ért el.

Keller a svájci demokrácia ősi, még elevenen élő erőivel való szoros összeforrottságának köszönheti az epikus ábrázolásnak ezt a nagyságát. Ezért soha

nem kénytelen szentimentális túlzásokra vagy szépítgetésekre; sokkal inkább a nép elevenen lüktető életében-mozgásában fedezi fel és ábrázolja azt, ami elementáris erővel nagy és hatalmas. Alakjainak minden parasztian praktikus vonását, minden aprólékos kicsinyességét olyan realista módon kérlelhetetlen humorral ábrázolja, hogy az események egésze nem veszít közben népi nagyságából; sőt, az epikai ábrázolás nagyvonalúsága éppen abból jön létre, hogy mindig nagyon világosan látható ez a paraszti, gyakorlatias-földhözkötött emberi háttér.

Ezért, hogy a Tell-ünnepség Arnold Melchtalját alakító paraszt a „Rütli-rétre" menet elad még egy ökröt; ezért, hogy Tell alakítója az alma lelövése és Gessler megölése közt arról tárgyal a tartományi számtartóval, hogy az új országút mindenképpen a fogadója előtt vezessen ám! Efféle események csak ezzel a naivan nagyszabású epikai felfogással szabadulhatnak meg a puszta leíró jelleg nyűgétől, és csak így válhatnak az epikus cselekmény igazi drámai mozzanataivá. Itt is csak néhány példát idézek. Gondoljunk például a történetnek arra a fordulópontjára, melyet a Tell-ünnepségen Heinrich Lee kettős szerelmi vonzalma – Anna és Judit iránt – jelent; vagy arra, milyen hatással van Henrik első ünnepi-játékos katonáskodása amúgy is meglevő, hősködő-könnyelmű hajlamainak alakulására s az ebből eredő első erkölcsi kisiklásra, gondoljunk az ifjú Henrik utolsó találkozására Judittal, miután – Anna halálát követően – elváltak egymástól: míg a főhős épp a gyakorlótéren teljesíti a parancsokat, megpillantja a kivándorlók kocsiját elrobogóban, benne Juditot, de csak egyetlen pillanatra, mert mindjárt „Hátra arc" a vezényszó, és mire újra láthatná az utat, Juditnak már nyoma sincs.

A népi életet Kellernél ilyen elevenség és nagyság jellemzi. Onnan ered ez, hogy soha nem tekintette valamiféle elvont „tömegnek" a népet, soha nem állította szembe – leereszkedően, gőgösen vagy sóvárogva – a magányos egyéniséggel. A nép nála elevenen élő, egyénien ábrázolt személyiségekből áll, és a nagy ünnepi alkalmak, melyek során a „tárgyi totalitás" ábrázolása megvalósul, éppen ilyen egyének életéből sarjadt, velük szervesen eggyéfonódott, természetes egyesülések. Ezért futnak össze mindig ilyenkor a legkülönfélébb személyes érdekek egyetlen középpontba, és az egyéni és társadalmi szempontok kölcsönhatásán, az egészséges, közös törekvések végső diadalába vetett hiten át az ősi demokrácia mindig eleven képe jelenik meg előttünk. A – gyakran önző – személyes érdekek ösztönzőerejét Keller nemcsak, hogy élethűen ábrázolja, hanem epikus formát is teremt általuk: ezek az erők indítják el a népélet legnagyobb, legfestőibb képeit a mozgalmas, egyénített, epikus jellegű cselekmény útján.

Ebből a művészi világnézetből ered minden egyes regénybeli mozzanat

mozgalmassága és érzékletessége. Ebből ered Keller sajátos, valódi epikus poézise: minden emberből, minden helyzetből a lényegében adott, veleszületett szépség sugárzik. Soha nem kell hozzá külön szubjektív hangulat, lírizálás vagy sóvárgás, hogy valami a szépség régióiba emelkedjen. Keller elbeszélő művészete lecsupaszítja a tárgyakat, letisztítja és kihámozza lényegüket, és a lényegből napfényre kerül minden egyéni létező – legyen az ember, táj vagy esemény – sajátos, különben rejtve meghúzódó szépsége. Kellernél minden emberben megtalálható valami saját és sajátos szépség: Anna és Ágnes beteges finomsága és törékenysége, Rosalie és Judit asszonyos érettsége, vagy akár Dorottya lányos, szilárd és mégis hajlékony, szellemi derűvel átszőtt fölénye, Henrik anyjának csendes és makacs, gyakran kicsinyes heroizmusa mind, mind erre példa. A lényeg leleplezése Kellernél mindig egyúttal a szépség leleplezése; úgy mutatja meg az élet érett gazdagságát, hogy rájövünk: a valódi ember lénye mindig igazabb és élettelibb, mint puszta, külső megjelenése.

Ebből az anyagból, ebből a szellemből ered Keller svájci novellavilágának szépsége is; azé a novellavilágé, melyet a nagy regény első változata után teremt meg. Itt is, ott is az ősi svájci demokrácia belső, társadalmi rendíthetetlenségének érzete jelenti az alapot.

Keller, a nagy realista természetesen látja a veszélyeket, melyekkel a felnövő kapitalizmus az ősi demokráciát fenyegeti; látja, méghozzá annál világosabban, minél inkább érvényesül hatásuk a valóságban, a népélet formáinak felbomlasztása által. Ezekkel a kérdésekkel függ össze Kellernél egy tisztán svájci regény lehetősége, azé a kísérleté, hogy a svájci valóságot egyetlen nagy és zárt epikus összképbe fogja egybe. E kísérletek tehát a kérlelhetetlenül realista művész számára nem jelentenek egyebet, mint szembenézést a benyomuló kapitalizmussal, Svájc fokozatos kapitalizálódásának társadalmi, emberi és erkölcsi következményeivel. Keller itt egycsapásra feloldhatatlan dilemmában, tragikus-rezignált helyzetben találja magát. Igazi realistaként nem hunyhat szemet semmi fölött. Bárhol ábrázolja is a kapitalizálódás folyamatát, kérlelhetetlenül realista marad.

Ezzel azonban egyúttal saját magában is tönkreteszi a valóság magas költői szintre emelésének lehetőségét, művészetének ezt az oly annyira különleges adottságát. Világnézetéből eredően nem lelhetett a valóság új, „shakespeareizáló" költészetének forrására, ahogy ez Balzac vagy Dickens számára lehetséges volt. Már *Az elveszett mosoly* című novella is nagyon sok problematikus vonást tartalmaz, és korántsem áll a többi kelleri elbeszélés színvonalán. Keller maga is érezte ezt és így írt róla F. Th. Vischernek: „Az utolsó seldwylai novellákat . . . tehát Ön túlságosan tendenciózusnak és helyi színezetűnek találta. Azt hiszem, a legfőbb hiba ott van, hogy anyaga valójában kisregény-

hez lett volna jó, nem fért a novellaműfaj kereteibe. Ezért kellett annyi mindent pusztán következtetésekben és összefoglalólag ábrázolni, ahelyett, hogy az elbeszélés menete anekdotikusan legombolyodna: ezért a tendenciózusságával untató színezet. Egyébként, azt hiszem, a befejezésben megpróbáltam valami modern, komolyabb kultúrképet adni . . ."

Az öregedő Gottfried Keller utolsó regénye, a *Martin Salander* valóban megpróbál összefoglaló képet adni Svájcnak erről a kapitalista fejlődéséről. Sajnos, erre a regényre azonban már teljességgel találó az író fentebb idézett önkritikája. Megmutatkozik még itt is a nagyszabású kelleri művészet néhány monumentális alak rajzában, főképp Marie Salanderében. Másutt azonban hosszú részeken át száraz és Keller szintjéhez képest meglehetősen szegényes a regény ábrázolásmódja; a kapitalizmus által okozott erkölcsi züllés tollhegyretűzése csak karikatúrajellegű, anélkül, hogy a szatirikus torzítás valódi művészi fokát elérné; az utópia is csupaszon, tantételesen s épp ezért igen kevés meggyőző erővel áll az élet tényeivel szemben.

Ezért megy veszendőbe itt Keller legnagyobb epikus erénye, a „tárgyi totalitás" is. Keller kénytelen művészileg szembenézni az ősi, demokratikus népélet kapitalista felbomlásával. A nagy nyilvánossággal zajló lakodalmi ünnepség például kísérlet arra, hogy a hanyatló régi életformát az élet új körülményei által előidézett felbomlása ellenére valamiféle új epika, a „tárgyi totalitás" regényes, paradox változatának alkotó elemeként tüntesse fel. Kellernek természetesen kudarcot kellett vallania ezzel a vállalkozással, hiszen művészi tehetsége egyszer s mindenkorra a harmonikus, régi demokráciáról szőtt álomban gyökerezett, s mert nem volt képes meglátni azokat az új, pozitív társadalmi erőket, melyek a felbomlás folyamatából új népéletet formálhatnak majd. Mégis: legalább vállalkozott erre a kísérletre, míg legtöbb német kortársa a merő magánélet légmentesen zárt szobáinak „intimitásába" menekült.

Ezeknek az új epikus problémáknak a művészi megoldása a modern irodalomban Makszim Gorkijra várt. Gorkijnál jelenik meg ugyanis a régi Oroszország egész berendezkedésének, minden szokásának, erkölcsi normájának hasonló érzékletességgel való ábrázolása, mint annak idején Tolsztojnál, mint svájci vonatkozásban Gottfried Kellernél. Míg azonban születés és halál, házasság, nemesi gyűlés és társas mulatság, háború és béke stb. Tolsztoj számára művészi eszköz csupán, hogy az epikus nyugalom és harmónia szinte homéroszi nagyságához érjen el, Gorkijnál éppen ellenkező a szerepük. A cárizmus, a feudális maradványok, valamint a megerősödő „ázsiai" kapitalizmus elleni forradalmi harc, a szocializmus új világának szülési fájdalmai mind-mind grandiózusan hátborzongató haláltánccá teszik a régi Oroszország ábrázolását. Éppen azért, mert Gorkij felismerte ennek a bomlási

folyamatnak egész mélységét és végső progresszivitását, mindenütt a régi, veszendő világ szokásait és erkölcseit helyezi előtérbe, s ezeknek lélektelen, megcsontosodott rutinná, ravasz képmutatássá, barbár vadsággá fajulásán mutatja meg a látszólag mozdulatlan és állítólag megmozdíthatatlan, régi Oroszország kapitalista felbomlásának az egész nép életét átfogó jellegét.

Gorkij egészen új epikus monumentalitásra lel itt, a „tárgyi totalitás" egészen új megjelenési formájára, mert világosan felismerte a régi világ felbomlása közepette az új világ szülési fájdalmait. Keller azonban nem juthatott el ehhez a felismeréshez. Nagyságát és korlátait mutatja, hogy – korában egyedül – megkísérelte legalább e problémák ábrázolását, amely azonban szükségszerű kudarccal végződött.

Így a nagyepikus Keller művészi megmeneküléséta novella viszonylag kis formátumára való rezignált leszűkülés jelentette. Anélkül, hogy romantikusan stilizálna vagy régi formákra archaizálva visszanyúlna, páratlan mesevilágot teremtett itt a modern polgári valóság keretei közt; saját világot, mely, miként az ősi mesék világa, minden egyes emberi vonást reálisan és igaz módon tükröz, miközben a valóságban élő legkiválóbb emberek reális vágyakozását meggyőző, gyönyörűséges beteljesülésként mutatja meg.

## HUMANIZMUS

Az, hogy egy réges-régi irodalmi formát újított fel, az, hogy az ősi demokrácia földjéből merítette erejét, mint láttuk, soha nem tette Kellert a „vissza a természethez" jelszó igehirdetőjévé, aki az irodalmi és kulturális fejlődést primitív szintre szeretné visszaszorítani, mindazt, ami régi és primitív, kijátszva az új ellen. Keller az élet minden területén határozottan ellenzi a múlthoz való visszatérés bármilyen romantikus formáját. S ha közben a svájci demokráciáról táplált utópikus felfogása mégis a múlt bizonyos vonásaiból meríti erejét és tárgyát, alkotó munkássága számára ez csupán azt jelenti, hogy ebben egy ősi demokrácia legmagasabb fejlettségi fokának emberi és kulturális lehetőségei valósulnak meg, egyéni sorsokká szőtt realitásként. És ez – éppen a novellaforma révén – művészileg összeegyeztethető a könyörtelen és kérlelhetetlen realizmussal. Ennek az ábrázolási módnak az a nagy, messze a jövőbe előre mutató jelentősége, hogy olyan emberek állnak így előttünk, akik igazi mintaképei lehetnek a demokrácia keretei közt zajló életnek, s ezáltal ideális alakot öltenek szemünkben minden demokrácia igazi emberi-kulturális jegyei, anélkül, hogy – épp shakespeare-i értelemben vett – realitásukból veszítenének. Keller nemcsak politikailag különbözik alapvetően

Gotthelftől, egyetlen jelentős svájci elődjétől. Gotthelf csakugyan primitív, paraszti állapotokat jelenít meg, méghozzá olyan ideológia fényében, mely azok elmaradottságát még tovább eszményíti. Ebből, mint Keller rámutat, gyakran a svájci valóság tendenciózus eltorzítása, a haladás és demokrácia tendenciózus megrágalmazása következik. Keller egyidejűleg arra is rámutat azonban, hogy Gotthelf műveiben a primitív állapotok hasonlíthatatlan epikus monumentalitású ábrázolását is ünnepelhetjük.

Mégis: bármennyire csodálja Keller Gotthelf írásaiban a sikeres részletek epikus nagyságát, egyetlen pillanatra sem folytatja tovább a gotthelfi vonalat. Márcsak azért sem teheti ezt, mert érzelmileg megközelíthetetlenek már számára a Gotthelf ábrázolta körülmények; az a világ már végérvényesen a múlté. Világosan megmutatkozik ez a szerelem ábrázolásában, amire Gotthelf primitívebb világában még egyáltalán nincs is példa. Keller nagy művészi csodálattal hangsúlyozza, hogy az individuális szerelem teljes hiánya Gotthelf művében az ábrázolási mód monumentalitásának egyik forrása.

Keller azonban csak nézője és csodálója itt egy régmúlt korszaknak. Goethe és Feuerbach tanítványa, a demokrata humanista, aki a sokoldalúan fejlett ember kialakításán fáradozott, mit sem kezdhetett azzal a világgal, azzal a világnézettel. Íróként Keller nem Gotthelf, hanem Goethe folytatója. Goethe és Keller közt ezt a mélyen húzódó összefüggést már sokszor felismerék és hangsúlyozták. Mégis: ez a rokonság nem azokon a felszínes hasonlóságokon épül, melyekre többnyire hivatkozni szoktak. Természetes, hogy a *Wilhelm Meister* és a *Költészet és valóság* hatott bizonyos módon a *Zöld Henrik* megformálására. De éppen itt sokkal fontosabb a koroknak és az íróknak a korhoz való állásfoglalásának szükségszerű különbsége, mint a különben oly jelentős rokonvonások. A két alkotó: Goethe és Keller művészi hasonlósága inkább alakjaikban, a kíméletlen igazságkeresés és a mély, megrendíthetetlen humanizmus szerves eggyé forrásának módjában lelhető fel.

Dobroljubov, a nagy orosz kritikus Goncsarov és Turgenyev regényeivel foglalkozó írásaiban rámutatott arra, hogy a két orosz író nőalakjai: minden tekintetben magasabb szinten állnak emberileg, mint a férfihősök; személyiségük gazdagabb, erkölcsileg érettebb, cselekvésre készebb, mint amazoké; s hogy a férfiak többlete legfeljebb a gondolkodásbeli és kulturális képzettség terén, műveltség dolgában fedezhető fel. Dobroljubov éles szemmel látta meg itt a 19. század irodalmának egyik fejlődési szintjét jellemző lényeges mozzanatot. S ha egy ily széles körben fellépő tendencia figyelhető meg egészen különböző társadalmi és művészi hitet valló íróknál, méghozzá minden külső, irodalmi befolyástól mentesen, ennek bizonyára mélyreható társadalmi gyö-

kerei vannak. Dobroljubov feltárta, milyen sajátos okai vannak ennek az irodalmi jelenségnek a korabeli orosz társadalomban.

Bennünket itt a tendencia német fejlődésszakasza érdekel. Ez a szakasz Németországban Goethével kezdődik, pontosabban: az ő weimari korszakának alkotásaival, s a francia forradalmat követően éri el fejlődésének első csúcspontját. A fiatal *Sturm und Drang* Goethe műveiben, sőt, még a weimari korszak elején is, amikor érettebb formába önti már ifjúkori terveit, Götz, Werther, Egmont vagy éppen Faust alakja túlságosan beárnyékolja még a körülöttük élő, csodálatosan megrajzolt nőalakok társadalmi-emberi tragikumának mélységét. Tulajdonképpen Iphigénia jelenti a fordulópontot. S amikor Goethe, elsősorban elbeszélőként, a polgári társadalommal való konkrét és gyakorlati számvetés útjára lép, az emberi értékeknek ez az egyensúlyeltolódása különösen szembeszökővé válik. Elég csak összehasonlítani Dorotheát Hermannal, Natalie-t és Philinét Wilhelm Meisterrel, Ottiliát és Charlottét Eduarddal.

Életrajzilag Goethe alkotói pályájának ez a fordulata nagy weimari családásával függ össze. E családás jellegét és szociális mibenlétét a maga idején Franz Mehring – a polgári irodalomtörténetírással szembehelyezkedve – igen éleselméjűen körvonalazta: nem annyira a Charlotte von Steinnel kapcsolatos szerelmi tragédiáról van itt szó, sokkal inkább arról, hogy Goethe, a felvilágosult humanista azért jött Weimarba, hogy legalább ott, e kis német állam szűk keretein belül megvalósíthasson valamit társadalmi-humanista eszméiből; hosszú harcok után azonban be kellett végül látnia, hogy *egy* ember – legyen az akár egy Goethe – semmit sem tehet a kis német államok abszolutizmusának még olyan, viszonylag „felvilágosult" és jószándékú megjelenési módja ellen sem, mint amilyen Karl Augusté volt.

Goethe természetesen fiatalkori reményeinek csalatkozása után sem adta fel annak a lehetőségét, hogy korának társadalmára hatást gyakoroljon s humanista ideáljait a polgári társadalom keretei közt megvalósítsa. Különböző formában, remény és rezignáció különféle keverésarányában jelenik meg nála ez a kérdés újra meg újra, de a rezignáltság most már mindvégig megmarad. A *Wilhelm Meister* folytatása ezt az alcímet viseli: *A lemondók*, és ez a lemondás itt már azt jelenti, hogy Goethe a kapitalista munkamegosztásnak a sokoldalú személyiségre gyakorolt bomlasztó, feldaraboló hatását a maga teljességében, való tényként, kora civilizációjának tényleges alapjaként ismeri fel. És Goethe, aki nagy kortársához – sokban rokonához –, Hegelhez hasonlóan eszmény és valóság, humanizmus és polgári társadalom „kibékülésének" nézetét vallotta, valóban komolyan is veszi ezt a felismerést, és levonja belőle az összes lehető emberi, világnézeti és művészi következtetést.

Persze az irodalmi ábrázolás tekintetében – és nekünk itt most ezzel van dolgunk – rendkívül ellentmondásosak ezek a konzekvenciák. Ezeknek az ellentmondásoknak egyike az a súlyponteltolódás is, amelyet a férfi- és nőalakok emberi jelentősége terén megfigyelhetünk. Míg az ifjú Goethe a feudális abszolutizmussal állt heves harcban, míg harcos humanizmusa azt a feladatot tűzte maga elé, hogy e társadalom emberpusztító, nyers és kegyetlen erejét ábrázolja, e humanista lázadás férfihősei kapják meg nála azt a katasztrófával terhes, megragadó, emberi-tragikus nagyságot és fényességet, mellyel környezetükben az éppoly teljes emberként ábrázolt nőalakokat mégis messze túlszárnyalják. Mihelyt azonban a polgári társadalommal való „kibékülés" lesz a goethei realizmus vezérfonalává, előtérbe kell, hogy kerüljön az emberábrázolás során a kapitalista társadalomnak az az ellentmondása, miszerint a társadalmi fejlődés egyfelől létrehozza az egyéniséget, sőt, gyakorlatilag a személyiség sokoldalúságát tűzi napirendre, ugyanakkor – és ugyanazzal a gazdasági-társadalmi szükségszerűséggel – meg is semmisíti, meg is nyomorítja, ízekre is szedi az individualitást.

Csak véletlen folytán keletkezett „védett övezetekben", melyek személyi és társadalmi véletlenek összejátszásának köszönhetik létezésüket, – bizonyos mértékig a kapitalista társadalom epikureus „intermundiumaiban" – található meg az emberi személyiség viszonylag szabad és sokoldalú fejlődésének lehetősége. Maga Goethe mindig újra meg újra megteremtette magának ezeket a „rezervátumokat", sokkal kritikusabb, önkritikusabb volt azonban, sokkal messzebbre látott annál, hogysem egyéni létének ezeket a véletlenszerű, társadalmilag nem általánosítható mozzanatait túlbecsülte volna. Világosan látta a kapitalista társadalom áttörhetetlen korlátait, melyekkel – kívül-belül – mindig szembetalálja magát a sokoldalú emberi személyiség kialakítására irányuló bármiféle törekvés, mihelyt azokat a szükségszerű humanisztikus ideálokat, melyek pedig magából a kapitalista társadalomból fakadnak, a társadalmi cselekvés reális síkján akarná megvalósítani. Az ellentmondásoknak ebből a mélyen realista felfogásából alakul ki az a súlyponteltolódás, melyet férfi és nőalakjainak emberi jelentősége terén megfigyelhetünk.

A kapitalista társadalom ellentmondásai képezik természetesen a nő társadalmilag szükségszerű létének alapját is. A kialakulófélben levő polgári társadalom a nő létét és tevékenységét az otthonra és a családra korlátozza, és nem szorul külön magyarázatra, hogy ez a nő személyiségének fejlődése szempontjából a szolgaság egy válfaját jelenti. A 19. század második felének irodalma – gondoljunk csak George Sandra, Hebbelre, Ibsenre – már a nő emberi személyiségének lázadását ábrázolja. Ehhez azonban a polgári társadalom

magasabb fejlettségi fokára van szükség, mint amilyennel Németországban Goethe idejében találkozhattunk.

Az akkori német kapitalizmus gazdasági fejletlensége, párosulva a humanista kultúra korabeli, éppúgy társadalmilag-történelmileg szükségszerű virágzásának teljével, bizonyos kedvező körülmények között néhány nő számára megteremtette személyiségük sokoldalú és emberileg szilárd fejlődésének háborítatlan, kis köreit. A társadalmi viszonyoknak az egyes emberekhez fűződő kapcsolatokra redukálódása az esetek legnagyobb többségében ugyan nyárspolgári szűklátókörűséget eredményez, ugyanakkor azonban – különlegesen szerencsés társadalmi és személyi véletlenek útján – elvezethet a humanizmus igazi emberközelségéhez, a humanista ideáloknak az egyes emberekhez fűződő kapcsolatok kis körében való közvetlen megvalósulásához. Schiller esztétikai levelei, a *Wilhelm Meister* befejezése, valamint a romantika első korszakának illúziói mind azt mutatják, milyen komoly reményeket tápláltak ebben az időben efféle szellemi társas „védett területek" iránt (amelyek persze társadalmilag csalókának bizonyultak, ha általánosították őket).

Ilyen nőalakok közvetlen humanizmusa ösztönösen is átlát a fetisizmus bármely formáján, s minden, egyébként kapitalista jelleggel objektiválódott társadalmi kapcsolatot újra embernek emberhez való viszonyává alakít vissza. Azok a nők, akik ilyen „rezervátumokban" járják végig fejlődésük útját, egész életüket állítják mércéül, melyen lemérhető: milyen emberi lehetőségeket teremt a polgári társadalom fejlődése, milyen lehetőségeket nyom és nyomorít el tömegméretekben újra meg újra.

Tehát – persze, csak átmeneti és elszórtan fellépő – társadalmi jelenségről van szó itt, nem pedig pusztán Goethe költői-önéletrajzi, egyéni sajátosságáról. Az a szerep, melyet abban a korban írással egyáltalán nem, vagy csak hellyel-közzel, dilettáns módjára foglalkozó nők, mint Caroline, Bettina vagy Rahel betöltöttek, s amelyet majdnem kizárólag ennek az emberi többletnek köszönhettek, jól megmutatja e fejlődés általános társadalmi jellegét az akkori Németországban.

Goethének ez az eredetisége a múlt más nagy nőábrázolóihoz képest – Shakespeare-t is ideértve – nem valamiféle költői magasabb- vagy alacsonyabbrendűségnek a kérdése, hanem a társadalmi-kulturális fejlődésfolyamat adottsága. Ha tehát Gottfried Kellert e tekintetben a goethei életmű folytatójának és továbbfejlesztőjének tekintjük, úgy itt sem a két alkotó esztétikai jellegű összehasonlítására törekedtünk. Az a tény, hogy Keller is jelentős, eredeti realista emberábrázoló, természetesen az ilyen irányú összehasonlítás lehetőségének sine qua non-ja.

Keller nőalakjai: Judit, Dorothea, Lucie, Figura Leu, Marie Salander

mind-mind a goethei nőalakok társadalmi-emberi sorához csatlakoznak. Ők azonban már a társadalmi fejlődés más korszakában élnek, más időkben, más országban, más jellegű, demokratikusabb társadalomban. Ezért aztán robusztusabbak is, földközelibbek, plebejusabbak; még akkor is, ha magasabb társadalmi rétegből származnak. Mivel azonban emberi kultúrájuk, érzéseik és más emberhez fűződő kapcsolataiknak kultúráltsága, erkölcsi finomságuk és biztonságuk foka éppoly magasszintű, mint Goethe nőalakjaié, sajátos szintézisét képezik annak a két fővonalnak, melyet Goethe emberileg kiemelkedő női hőseinek ábrázolásánál megfigyelhetünk.

Goethe egyrészt népi nőalakokat teremt: ilyen Klärchen, Gretchen, Dorothea, Philine. Az a kor, melyben Goethe élt, és Goethe viszonya ehhez a korhoz tükröződik abban, hogy ezeknek a nőknek a magasrendű erkölcsi-emberi tulajdonságai nem bontatkozhatnak ki szélesebben. Klärchen hősiessége tragikus áldozati halálában jut kifejezésre; Dorothea okos bátorságát nagy történelmi események hatása hívja elő, csak azért, hogy miután bebizonyosodott ereje, alá is merüljön mindjárt a polgári élet szürke hétköznapjaiba. Ezzel a szűkítéssel-korlátozással Goethe ugyanakkor mély, demokratikus bölcsességről tesz tanúságot: megmutatja, hogy Klärchen és Dorothea egyáltalán nem kivételes jelenség a nép körében, sőt ellenkezőleg: hogy ilyesfajta heroizmus lehetősége nagyon sok népi származású nőben ott szunnyad, és csak a nagy alkalomra vár, hogy életre keljen. (Walter Scott Jenny Deanse a legnagyszerűbb példa az asszonyi nagyság ilyen irányú, demokratikus értelmezésének.)

Ezzel szemben azok a nők, akiknek lénye, embersége a goethei műben a maga teljességében kibontakozhat és megvalósulhat, mint például Natalie és Ottilia, valamint a *Torquato Tasso* hercegnője, társadalmilag magasabb szintű fejlődési lehetőségük következtében bizonyos, emberi körvonalaikat, néha még társadalmi hovatartozásukat is elhalványító elemek hordozói egyben. Csak Iphigénia alakjában sikerül Goethének egy soha meg nem ismételhető példát teremtenie: mind az emberi-női magasrendűség és nemesség, mind az emberi egyszerűség tekintetében eleven mércéje lehet valamennyiünk tetteinek, gondolatainak és érzelmeinek. Iphigénia, az emberek egymáshoz való viszonyát tekintve, éppen az, amit a régi logika az igazságról tartott: „index sui et falsi" (mértéke önmagának és a hamisságnak is). Ahhoz azonban, hogy ilyen alakot teremthessen, Goethének messze maga mögött kellett hagynia saját korának társadalmi valóságát, e reálisan létező eszménykép megalkotásához külön magasrendű drámai formára kellett lelnie, mely a racine-i dramaturgia lélekkel teli bensőségét az időhöz kötöttség legkisebb porszemétől is megtisztította. A hasonló esztétika jegyében született *Torquato Tasso* ese-

tében Goethe és Racine dramaturgiájának ez a stílusbeli rokonsága, e rokonság eredete szintén kézzelfogható.

Felszínesen nézve különösen hangzik talán, hogy a robusztus és demokratikus realista Gottfried Keller a tragédie classique lelkes tisztelője volt, sőt, még meg is védte azt Lessing kritikájával szemben. Ebben a Racine-tiszteletben, abban, hogy közvetlenül Shakespeare mellé helyezi őt, Keller véleménye találkozik Puskinéval. Keller az erkölcsi szándék magasrendűségét becsüli a franciákban, a konfliktusok és jellemek alakításának finom és mély emberségét, azt a törekvésüket, hogy a konfliktusokat a legtisztább és legegyszerűbb formákra vezessék vissza; a drámai realizmus sajátos formáját látja bennük.

Keller – hogy mindjárt végkövetkeztetésünkre utaljunk – lehozza Iphigéniát a földre, visszahozza őt a legközvetlenebb társadalmi valóságba, az ősi demokratikus közösség érzéki-magabiztos, életvidám lakójaként jeleníti meg. Keller jelentős nőalakjai emberileg kiteljesedve, a polgári élet hétköznapjainak nagyon is evilági, sőt, aprólékosan komikus vonásokkal vegyített körülményei közt, arról a magától értetődőnek ható, látszólag könnyűszerrel elsajátítható erkölcsi fölényről tanúskodnak, arról a derűs, csendes, mégis acélos erőről, melyre Goethe plebejusi nőalakjainál csak utalás történik, mely tulajdonságok csak egy katasztrófában kirobbanva jelennek meg, melyek ábrázolásához az *Iphigéniá*ban minden aktualitástól távol eső, légritka-éteri atmoszférára van szükség. Kellernek ezek a nőalakjai mindannyiszor egy-egy Iphigénia szerepét töltik be: hozzájuk fűződő kapcsolatukban, a velük való egyszerű, emberi érintkezés által kell megszabadulniuk a férfiaknak minden egyoldalúságtól, individuális különcségre való hajlamtól, nyárspolgári megcsontosodottságtól; ily módon bontakozik ki és virágzik a bennük rejtve szunnyadó emberi értékek egész sora: becsületességük, megbízhatóságuk, jóravalóságuk, tiszta és romlatlan erkölcsi érzékük. Így vetkőzi le *Zöld Henrik* is „egyszeriben" minden valláserkölcsi előítéletét, mihelyt kapcsolatba kerül Dorotheával. Így hull le Reinhartról Lucie-val való emberi érintkezésében a naivan pedáns, könyvekből merített magabiztosság, a konvencionális férfi-fölény leple, és a lánytól nyert gondtalan, felszabadult örömében, ember-voltának szélesebb és igazabb skáláján mozogva immár, egész addigi életét, mielőtt Lucie-t megismerte, „ante lucem"-nak, „napfelkelte előtt"-nek nevezi.

Ezt a sallangmentes, fényt és meleget sugárzó erőt a legintenzívebben és legmagávalragadóbban a plebejus Judit testesíti meg. Az érett asszony szerelmének teljességével szereti a nála sok évvel fiatalabb Henriket. Ugyanakkor azonban kérlelhetetlen bírája is. Henrik emberileg súlyosan vétkezett korábbi tanítómestere, Römer ellen, s ami csak súlyosbítja a dolgot, mindez jogilag és társadalmilag kifogásolhatatlan formában történt. A vallásos, erkölcsileg

egyébként igen derék iskolamester, Annának, Henrik ifjúkori kedvesének apja, ennek az esetnek a megítélésében is megreked a formák, a valláserkölcsi frázisok keretei közt. Judit azonnal a kérdés lényegére tapint: Henrik erkölcsileg alantasan cselekedett, és ennek következménye volt Römer veszte. Az asszony azonnal részvétet érez Römer iránt; úgy érzi, meg lehetett volna menteni (Römer megőrült és nyoma veszett egy párizsi őrültekházában).

„Ó, bárcsak én viselhettem volna gondját! – kiáltott fel. – Biztos meggyógyítottam volna. Kikacagtam volna, és addig doromboltam volna neki, míg észhez nem tér!

Aztán megállt, rám nézett, s ezt mondta:

– Tudod-e, Henrik, hogy már emberélet szárad a te zöld lelkeden?"

Idézni kellene itt Judit és Henrik egész beszélgetését, hogy a plebejusi nőalak erkölcsi ítéletének biztonsága, mely a legbonyolultabb emberi kérdésekben is megnyilvánul, világosan álljon előttünk. Ösztönös biztonsággal érti meg a dolgoknak azt az ellentmondásos egységét, hogy Henrik cselekedetét nem teheti jóvá semmi úgynevezett megbánás, a fiúnak mégis tovább kell élnie és dolgoznia, s tettét egyszerre, mint valamit, ami elmúlt s mégis, mint valami nagyon is jelenvalót kell hordoznia; kitörölhetetlen vétségként, mely mégsem akadályozza további tevékenységét és fejlődését. S amikor Henrik, aki megkönnyebbült e gyónás és feloldozás által, a dolog könnyebbik végét akarná fogni, Judit azt mondja neki: „ugyancsak pimasz kölyök vagy, s azt képzeled, csak meg kell gyónnod piszkos gondolataidat, s én mindjárt feloldozlak! Persze csak a legkorlátoltabb, legmegrögzöttebb emberek nem vallanak be soha semmit: ám aki beismeri vétkét, ezzel még nem tett jóvá semmit."

Mindez valami derűvel-humorral teli, tisztánlátó szerelem alapján épül. Judit, mikor megvallja ezt a szerelmet, ugyanezt az egyszerű, mégis magasrendű erkölcsiséget bizonyítja be, ami Philine szerelmét is jellemezte: „És ha szeretlek: mi közöd hozzá?" Judit pedig azt mondja Henriknek: „Egyébként, sajnos, egyáltalán nem érzem, hogy nekem ellenszenves volnál. S miért is élne az ember, ha nem úgy szeretné a másikát, amilyen?"

A nők képviselik legnyilvánvalóbban azoknak az előfeltételeknek a reális emberi létét, melyekre Keller az igazi, demokratikus népéletről szőtt álmát építi. Mindegy, hogy a kelleri nők hatása a férfiakra közvetett vagy közvetlen módon történő közéleti nevelés, vagy sem; e nőkkel való érintkezésükben bontakoznak ki a férfiakban azok a morális értékek, melyekben Keller teljes joggal látta a demokratikus népélet emberi alapját.

S az ilyen nőalakok nagy formátumú, szabad embersége kiűzi Keller utópiájából a korlátoltság, a nyárspolgáriság valamennyi jegyét. Ha itt – jakobi-

nus-humanizmussal – „az erényt tűzik a napirendre", úgy épp ez az erény jelenti az igaz emberi képességek széles körű, sokoldalú és szabad kibontakozását, szöges ellentétben bármiféle filiszterséggel. S nagyon is jellemző ellenpéldaként a férfiak gyakorlatiasan demokratikus magatartása (*A hét igazak zászlaja*, *Martin Salander* stb.) gyakran mutat efféle, aggályoskodóan pedáns vonásokat. Nem véletlen ez; éppen így érvényesül Keller kérlelhetetlen realizmusa, még legkedvesebb eszméinek ábrázolásakor is. Ilyen nőalakok ábrázolása révén Keller demokratikus utópiája a valóság színeivel gazdagodik, válik igazzá; a nőalakok ábrázolásával emelkedik realizmusa a „shakespeareizálás" magas régióiba.

Ismételjük: nem Goethe és Keller emberábrázoló művészetét kívántuk itt egymás mellé helyezni, csak annak az útnak egy szakaszát, melyet a társadalmi fejlődés Goethétől Kellerig megtett. Kettejük összefüggése és ellentéte a német művelődéstörténet jelentős részletét világítja meg: a francia forradalom győzelmének utóhatásától a németországi demokratikus forradalom első vereségének utóhatásáig terjedő szakaszt. Ezért sugározza be a francia forradalom napfénye a *Hermann és Dorottya* idilljét s a *Wilhelm Meister tanulóéveiről* szóló prózai eposzt reményteli sugarakkal. Elégikusra színezi azonban a demokratikus forradalom 1848-as vereségének sötét naplementéje a Goethe utáni német irodalom legnagyobb népi nőalakjának, Juditnak a lemondását.

Keller nagysága abban áll, hogy korának társadalmilag, politikailag és művészileg mostoha körülményei között is ilyen magasrendű művészetet küzdött ki, melytől a provincializmus korlátoltsága éppoly távol áll, mint a néptől idegen művészi önkényeskedés. E művészet tartalmának és formájának problematikája, rezignált alaphangulata: egy darab német történelem, egy jelenet a német demokrácia sorsának – eddig tragikus – történetéből.

*1939*

# Tárgymutató

A mutató azokat a tárgyakat, fogalmakat, véleményeket tartalmazza amelyeket a Szerző a szövegben bővebben kifejt, illetve amelyek egy-egy irodalomtörténeti, esztétikai stb. probléma kifejtéséhez szükségesek. Az összetett fogalmak a mutatóban csak egyszer – az összetétel első tagja szerint – szerepelnek.


**A**

ábrázolandó nép egysége 376
ábrázolt anyag objektív dialektikája 391
abszolút királyság 210
abszolutizmus udvari légköre 385
absztrakt ellenzékiség 20
„absztrakt", „nem figuratív" festészet 397
akadémikus klasszicisták formális „harmóniája" 223
– klasszicizmus 232
akadémizmus 341
aktív, állampolgári cselekvés 392
Alfieri mint a politikai sztoicizmus tragédiaköltője 27
„allegorikus csavargók" 126
allegorikus elem 163, 166
– forma 162
allegorizáló tendencia 164
álműveltség 355
általános háttér 376
– kapitalizálódás hatása 155
„általános társadalmi" elem Balzacnál 248
„amor Dei intellectualis" 57
analizáló tendencia 229
analitikus ábrázolási mód 231
analízis hiánya 230
„Ancien Régime" 271
Anglia a 19. században 183
– nemzeti nagysága 206
angliai ipari forradalom 156, 220
angol fejlődés 183
– felvilágosodás 21
– „jelen" 184
– kisnemesség 184
– „középosztály" 186
– történelem scotti koncepciója 189
angol–francia realizmus 338

„ante lucem" a *Zöld Henrik*ben 410
antifeudális lázadás 131
antik barbarizálása 170
– élet 153
– eposz 199, 208
– és modern szembeállítása 170
– művészet tanulmányozása 234
– naivitás 120
– republikanizmus 100
– romantizálása 177
– „stilizálás" 154
– szabadság alkonya 100
– szépség 98, 99, 111
– – „fenomenológiai" keletkezése 148
– – keletkezésének folyamata 100
– szépségideál 220
antikvitás 98, 100, 104, 152, 153, 155, 220, 296
– életre keltése 99
– felújítása 102
– iránti rajongás 177
– szelleme 97
– szépsége 156
– újjászületése 98, 120
antikizáló stílus 162
anyag realista szemléletű birtokbavétele 182
anyagi alap és a felépítmény tárgyi viszonya 247
– lehetőségek és pszichológia dialektikus kölcsönhatása 398
*Anyegin* alakjai 236
– mint az orosz élet enciklopédiája 236
aprólékos hangulatfestés 264
arany és nemiség 113
„arisztokrata" Heine 323
aszkétikus jakobiánus szűkkeblűség 298
ateisztikus evilágiság 311
ateista világnézet 359
ateizmus 312
– összeomlása Heinénél 311
*Athenäum* művészetelmélete 172
átmenetek kérdése 15
átmeneti kor 258
– – ábrázolása 13
– korszak 71
atmoszféra 376, 382
„ázsiai" kapitalizmus 403

**B**

bájjá vált ész 33
balladaszerű dráma 96
– fantasztikum 94
Balzac alakjai 248
– alakjainak tipikus vonásai 250
– egyoldalúsága 259
– és a romantika 261
– és Stendhal ellentéte 270
– – – közötti stílusellentét 270
– – – vitája 259–276
– fantasztikuma 255
– fantáziájának zsenialitása 250
– kapitalizmus-bírálata 271
– kompozíciója 246
– realizmusa 340
– realizmusának mélysége 255
– romantikusan sokszínű szerkesztésmódja 262
– Scott és Cooper történelemábrázolásának intenzív sajátosságáról 195
– stiláris megjegyzései 267

Balzac stílusának romantikus vonásai 268
– számvetése saját irodalomtörténeti helyével 260
– szellemessége 253
– terminológiája 260
balzaci alakok szelleme 254
– cselekmény „gépezete" 249
– cselekmények 252
– fantasztikum koncentrációja 255
– keserű bölcsesség 256
– kompozíciónak látszólagos hiánya 249
– koncepció 249
– leírások végeredménye 252
– módszer és az objektív valóság 253
– realizmus 157, 253
– regény életbősége 249
– sokrétűség 253
barbár elem 157
– – elutasításának „klasszicista" módja 157
„barbár előny" 162, 163
– vívmányok 235
bécsi népi bohózat 383
befogadás és általánosítás 196
Belinszkij a középszerű hősről 186
benső ingatagság 248
berlini népi bohózat 383
„biedermeier" 178
bonapartizmus 288
„bölcs elszigeteltség" 285
bölcsesség 32
Brecht hatása 20
búbánat 318
burzsoázisa 291
– heroikus időszaka 297
Byron „szimbóluma" 102

C

célbajutás 58
céltévesztés 58
cenzúra 278, 282
Cervantes hatása 12
– költői általánosítása 14
– típusalkotó ereje 13
cervantesi szatíra tárgya 15
ciklikus kompozíció balzaci elve 265
ciklus egyes részei 250
citoyen-tudat 174
coincidentia oppositorum 80

CS

„csábítás" 255
csalás és öncsalás 138
cselekmény 401
– és jellemrajz epikai teljessége 362
– fantasztikuma 92
– koncentrálása 68
– középpontja 250
cselekvés mint kölcsönhatás 59
– társadalmi és emberi indítóokainak érzékelése 194
csodálatos eset fókuszbakerülése 388

D

„dallam" és „kísérlet" 36
dekabrizmus 238
dekadencia 170, 176, 179
dekadens irány 357
– polgári esztétika relativizmusa 227
deklasszálódás 185

dekoratív-allegorikus jelentésgazdagság 166
demokrácia 336, 342–354, 381
– és kapitalizmus viszonya Kellernél 353
– központi kérdése 369
– németországi veresége 384
demokrata humanista 405
demokratikus „egyetemes művészet" 384
– forradalom 76, 234, 347
– – és a feuerbachi filozófia 359
– – győzelme 368
– – veresége 219
– – – Németországban 345
– népélet emberi alapja 411
demokratizmus és az élet valósága 380
„démonikus hős" 185
„derekas cselekvés" lehetetlensége 349
dialektika 81
– és szofisztika 255
– kezdetei 80
dialektikus fordulat Kellernél 382
„dialektikus fordulópont" 373
dialektikus gondolkodás 81
– gondolkodásra való áttérés korszaka 81
– materializmus 304
dialógus 34
– drámai vezetése 35
dialógusok szavai 16
Dickens reakizmusa 340
„dicsőséges forradalom" 183, 184, 192
Ding an sich 114
disszonanciák harmonikus feloldása 223
*Don Quijote* közvetlen hatása 10
– mint szatíra 10
Don Quijote mint típus 13
*Don Quijote* sikere 9
– sokszínűsége 9
– szórakoztató jellege 10
dráma 148, 360
– és epika elhatárolása 147
– és novella elvi különbsége 387
– népiségének helyreállítása 383
drámai elemek bevonása a regénybe 192
– ellentmondások 386
– eltökéltség és plaszticitás 386
– és epikai elv kölcsönös összefonódása 151
„drámai" jelleg 384
drámai jelleg „felfüggesztése" 150
– kiélezettség 387
– realizmus 410
– – képviselői 320

## E

egyén életének individuálisan esetleges és társadalmilag meghatározott csomópontjai 382
– és a nem kettős egysége 92
– és nem közti kölcsönhatás 94
– feletti erkölcs 363
– helyzete az osztálytársadalomban 127
– nevelése 395
egyéni élet „kis világa" 155
– jellemzés társadalmiságának elve 362
– mint a társadalmilag tipikus és általános megjelenési formája 250

egyéni művészi forma 232
– pszichológia 212
– sors és a közélet egymásba fonódása 379
egyénileg patológikus 222
egyes alak összefüggése a társadalmi környezettel 250
– ember köz- és magánéletének megbomlott összhangja 370
egyetemes dialektika 111
„egyetemes művészet" 383
egyszerű plasztikusság 232
– vonalvezetés 230
elbeszélés 371, 373
– klasszikus formája 192
– „szájhagyománya" 378
elcsábított polgárlány tragédiája 131
elemző reflexió 81
„elérzékenyülés" 364
élet és irodalom közti határok 172
– – – viszonya Kellernél 376
– folyamatának teljessége 387
– lényeges jegyeinek ábrázolása 360
életélvezet goethei felfogása 118, 120
élettörténetek 277
elévülés 226
elidegenedés 20
elkorcsosult feudalizmus 131
ellentmondás 80
– mint az élet és a megismerés alapja 80
ellentmondások önmozgása 319
elmélet és gyakorlat egyesítése 127
– – – modern egysége 106
első inspiráció 389
„elveszett illlúziók" regénye 243
ember belső harmóniája 117
– egész belső világa 16
ember elhagyatottsága 396
– és külvilág összefüggéseinek megjelenítése 395
– és természet egységének kérdése 328
– – – közvetlen azonosítása 114
– evilági elpusztíthatatlansága 18
– felségjoga 45
– harca a természet erőivel 115
– jelentésének felmagasztosítása 154
– képességeinek igazolása 395
– létezési alapjai 359
– magánya 400
– mint fizikai-szellemi személyiség tökéletesedése 147
– oszthatatlansága 17
– sokoldalú és realista ábrázolása 364
– társadalmi elidegenedettsége 20
emberábrázolás 395
emberi egyéniség evilági kiteljesedése 17
– és ördögi konkrét és reális dialektikája 120
– fejlődés súlyelosztásának torzulása 231
– – tudatos irányítása 60
– harmónia feldúlása 144
– integritás 223
– jelentőség 70
– képességek gyors és tömeges feltörekvése 205
– – legmagasabb fokú kiképzése 143
– kiteljesedés abszolút evilágisága 19
– lényeg szépsége 155
– „mag" 165

emberi nagyság 203
– nem haladása 127
– okosság 32
– prakszis 106
– sorsok ábrázolása 380
– szenvedélyek 116
– – szabad fejlődése 65
– szubsztancia megmentése 20
– társadalom fejlődése 116
– torzulások megszüntetése 241
– totalitás eszménye 223
– – megmentése 224
– – megvalósításának ideálja 220
– tökéletesedés 145
– tökéletesség 145
– – goethei koncepciója 143
– vonalvezetés egyszerűsége 152
emberi-történelmi igazság 205
emberiség elfeledett gyermekkora 208
– fejlődésének rövidített útja 89
– gyermekkora 209
– heroikus periódusa 208
– igazi felszabadulásának reális perspektívái 311
embertelenség elve 27
*Emilia Galotti* konkrét-történelmi drámaisága 35
epigrammatikusan kihegyezett dialógus 34
epika 148
– és dráma viszonya 192
epikai nagyság 379
– realizmus képviselői 320
– szükségszerűség 205
epikus cselekvés intenzívvé tétele 192
– forma belső szükségszerűsége 205
– kompozíció drámai sűrítése 193
epikus nyugalom és harmónia 403
– objektivitás és totalitás ábrázolásának alapja 237
– vonalvezetés karcsú szépsége 224
eposz és regény alapvető különbsége 187
– – – ellentéte 198
– főtartalma 198
– hősei 187
érdekfeszítő cselekmény 202
eredetiség nyárspolgári karikatúrája 376
erények relativitása 15
érett objektivitás 389
„erkölcsi élet fenntartó folyamata" 191
erkölcsi fölény 24
– integritás 393
– szándék magasrendűsége 410
– szemlélet individuális relativizálódása 363
erkölcsi-társadalmi relativizmus 111
erotika 172
erotikus kapcsolatok differenciálódása 373
értelem és ész összekapcsolása 81
„értelem" és „érzelem" ellentéte 39
– lényege a felvilágosodásban 39
értelmes belátás 37
értelmiség 77
érzékletesség 402
érzelmek kultúrája 69
érzés ironikus feloldása 326
események gyújtópontja 373
események drámai sűrítése 193
„ész cselek" 110
„eszmék irodalma" 260, 261
eszmény és valóság „kibékülése" 406

eszmény és valóság megvalósítása 59
eszmények és valóság harca 62
„eszményi alak" 33
esztétikai ésszerűség 99
esztétikailag értékes 223
– evidens forma 224
etika és a politikai viszony szétválasztása 17
– uralma 33
etikai-katartikus komikum 26
etikus magatartás 25
európai dekadencia 352
– romantikus 181
excentrikus alakok 212
extenzív „tárgyi totalitás" 384
– teljesség 193
1848-as polgári demokratikus forradalom bukása 336

F

fájdalom 318
fantasztikum 12, 227, 339, 365
– atmoszférája 11
– Balzacnál 255
fantasztikus novella 320, 322
fasizmus 170, 318
– és Heine 335
fatalista szükségszerűség 240
Faust álma 128
– belső konfliktus 121
– bűnbánata 94
– bűnössége 123
– célja 117
*Faust* cselekménye 92
Faust „emberfeletti ember" mivolta 125
Faust emberi magva 129
*Faust* és az „eszme" 91
– fantasztikus ábrázolásmódja 95
– „fenomenológiai" megalapozása 140
Faust hitvallása az evilági lét mellett 108
*Faust* keletkezéstörténete 72
– középpontja 89
Faust menekülése 136
*Faust* mint az emberi nem drámája 88
– mint „inkommenzurábilis alkotás" 89
– mint „nevelési regény" 150
– mint tragédia 93
– mint világköltemény 84, 87
Faust morális konfliktusa 121
*Faust* problémája 90
Faust radikalizmusa 82
*Faust* szerkezeti felépítése 91
– tartalma 71
– témája 90, 155
– tömeghatása 130
– történetisége 95
– világkölteménnyé való átalakítása 84
– világnézeti felépítése 115
Faust–Mefisztó párharc 107, 117, 120
*Faust*-mitosz folklór-szerű hagyományai 73
*Faust*-monda 73, 79, 80, 82
*Faust*-töredékek irodalmi hatása 86
*Faust*-tragédia koncepciója 89
februári forradalom 291, 293, 299
fejlődés a természetben és a társadalomban 80
– belső dialektikája 218

fejlődési irány szükségszerűsége 251
fejlődés-regény 392
félelmetes 156
„felfokozott Wertherek" 51
felnövekvő kapitalizmus 402
„felsőbb rendek" 46
„felszabadító háborúk" 313
feltörekvő kapitalizmus prózája 185
felvilágosodás 38, 39, 40, 79, 93, 103, 113, 158,168, 169, 171, 174, 219, 220, 254, 257, 270, 271
– etikája 363
– filozófiája 262
– forradalom előtti vonásai 271
– ideológiája 87
– irodalmának középponti kérdése 58
– kiteljesedése 151
– kora 220
– követői 177
– kritikája 41
felvilágosodáskori realizmus irodalmi hagyományai 185
felvilágosult humanista 406
„fenomenológiai"-fantasztikus időrend 100
– szerkesztésmód 148
„fenntartó" és „világtörténelmi" egyéniségek különbsége 195
„fent" és „lent" eleven, dialektikus kölcsönhatása 357
– – – szükségszerű kölcsönhatásai 399
fényképfelvétel és realizmus 11
férfi és nő közötti tragikus konfliktus 82
– – – valóságos egyenlőségének gátjai a polgári társadalomban 134
feszültség utópia és valóság közt Kellernél 353
fetisizmus 408
feudális abszolutizmus „nagy világa" 155
– illúziók 243
– keretek ideológiai robbantása 97
– szocializmus 270
feudálabszolutizmus restaurációja 178
feudalizmus 369
– függése 327
– haláltánca 163
– ideológiája 291
– széthullása 218
Feuerbach materializmusa mint a klasszikus német idealizmus továbbfejlesztése 352
– mint a klasszikus német filozófia záróköve 352
– orosz követői 358
feuerbachi filozófia 343, 355, 375, 389
– – elsajátítása 358
– materializmus 358, 359
– világnézet 399
fiatalkori művek átdolgozásai 389
„filozófiai természet-állapot" 114
filozófiáról a cselekvésre való áttérés 287
fonák tudat 256
formai esztéticizmus 152
– tökéletesség 155, 389
– tökély 72
formák 381
formális egyensúly 225
– szükségszerűség 205
„formaművesség" 188
forradalmi átmenet válsága 53

forradalmi demokrácia 220, 375
– fellendülés szükségszerűsége 300
– humanizmus 48
– kálvinizmus 27
– merészség 76
– proletáriátus 284
– – föllépése 311
– – irodalma 356
– terror 103
forradalom 205
– bukása 310
– kudarca 351
– marxista koncepciója 317
– „második felvonása" 293
Fourier az emberi szenvedélyekről 65
– szocializmusa 59, 65
francia abszolutizmus 345
– fejlődés 218, 219
– felvilágosodás irodalma 260
– forradalom 85, 93, 103, 169, 177, 182, 203, 204, 220, 225, 244, 257, 261, 290, 346, 406
– – előtti humanizmus 51
– – és a *Hermann és Dorottya* 412
– – és a *Wilhelm Meister* születése 393
– – győzelmének utóhatása 412
– – heroikus illúziói 220, 239
– – ideológiai hatása 63
– – mint romboló principium 176
– – százéves évfordulója 348
– – tükröződése 340
– – utáni dialektikus haladáshit 110
– – – értelmiség 254
– kapitalizmus 245
– – szelleme 289
– klasszicizmus 40
francia radikális demokrácia 345
– realizmus 269
franciaországi kapitalizmus keletkezéstörténete 337
„függőség demokráciája" 327, 331

## G

gazdasági-technikai harc 104
genfi demokrácia 345
„germán reneszánsz" 167
„Gesamtkunst" 383
Goethe a *Faust* szerkezetéről 149
– novella és elbeszélés elhatárolásáról 371
– a társadalmi gyakorlatról 104
– a *Werther* hatásának okairól 50
– antiromantikus tendenciái 62
– balladái 116
– drámai törekvése 68
– epikája 339
– életábrázolása 58
– elképzelése az emberben rejlő képességek kibontakozásáról 133
– és a felvilágosodás 42
– és a forradalom 76
– és a francia forradalom 85, 103
– és a keresztény mitológia 141
– és a későbbi nagy realisták különbsége 158
– és a rezignáció 247
– és a „*Werther*-korszak" meghaladása 51, 52
– és Hegel összefüggése
– és Kant 114
– és Keller művészi hasonlósága 405
– – – összefüggése 405

Goethe és Puskin 233
– – – ellentéte 237
– és Rousseau 77
– és Schiller drámáinak történelmi monumentalitása 339
– eszménye 144
– esztétikai éleslátása 151
– etikája 116
– evilági panteizmusa 137
– „fenomenológiai" reménysége 129
– férfi és női alakjainak jelentősége 407
– filozófiai átalakulása 87
– – fejlődése 81
– forma-kultúrája 69
– halála mint a „művészi korszak" vége 238
– humanizmusa 153
– iróniája 66
– Itáliában 83
– jövőbe vetett hite 140
– kompozíciójának belső igazsága 91
– koncepciója az allegóriáról 163
– lakonikus modora 164
– lemondása 144
– lírai lakonizmusa 159
– – lényege 313
– mennyországa mint szimbólum 142
– mint a „művészi korszak" utolsó képviselője 164
– művészete mint híd a 17. és a 18. század között 151
– „művészi korszaka" 152
– nagysága 313
– népi nőalakjai 409
– „öregkori stílusa" 166
Goethe politikai tevékenysége 83
– realizmusa 92, 96
– saját fiatalságáról 43
– stiláris viszonya a népdalhoz 159
– stilizálása 67
– szabadságvágya 75
– szerelmi tragédiái 132
– szerkesztési elvei 68
– „tárgyi gondolkodása" 159
– természetfelfogása 84
– természet-filozófiájának magva 114
– töredékei 161
– történelem-felfogásának változása 88
– világnézete 80
– világnézetének korlátjai 105
– világnézeti fordulata 83
– – helyzete 87
– viszonya a természethez 114, 115
– – a tragédiához 149
– – a tragikumhoz 93
– weimari korszaka 406
goethei ábrázolásmód 148
– líra balladás jellege 158
– „klasszicizmus" 153, 154
– művészetfelfogás 157
– nevelődési regény 355
– nőalakok 145
– realizmus vezérfonala 407
– „rendkívüli esemény" 382
– Sátán „bölcsessége" 113
– „sziget" 59
– természetfelfogás 115
– – központi gondolata 115
– tipizálás 139
– történelemfilozófia végeredményei 107
– világ humanizmusa 395

gondolati festészet 397
„gondolati festő" 398
Gorkij epikus monumentalitása 404
„gótika" 74
görög fejlődésfolyamat klasszicitása és normalitása 218
– művészet központi helye 163
– szépség példája 234
– színpadművészet lényege 16
„görög út" Goethénél 234
görög történelem 219
– tragikusok 214
*Götz* szabadság-dialektikája 76
groteszk 156
– és fantasztikus lehetőségek 365
groteszk-fantasztikus „leltárak" 365
– romantika 225
– túlzásoknak a mese lényegével alkotott egysége 365
gúny 364

## GY

gyakorlat 123
gyakorlati heroizmus 317
gyermekkor erkölcsi-világnézeti kérdéseinek középpontba állítása 395
gyújtópont 372

## H

hadsereg szerepe a nemzeti felébredés kezdetén 31
haladás 205
– és demokrácia tendenciózus megrágalmazása 405
„halk vonások" 164
– – elve 164
hamis érzelmesség 326
– szentimentalizmus 40
„hamis tudat" 197
hanyatló abszolutizmus 99
– feudalizmus ideológiája 13
„harmadik birodalom" 335
harmincéves háború 98
harmónia 223, 224
harmonikus személyiség „normalitása" 371
– szerelem eszménye 134
hatalom utilitárius moralitása 369
Hebbel a drámáról 387
– dramaturgiája 385
hebbeli dráma 387
Hegel a regény lényegéről 392
– a „szükségszerű anakronizmusról" 214
– a történelemről 206
– és Saint-Simon heinei szintézise 303
– *Fenomenológiája* 90
– szerepe Heine fejlődésében 302
– történelmi dialektikája 296
hegeli dialektika forradalmi átalakítása 301
– esztétika 148
– filozófia 296, 317
– – átalakítása 302
– – egybeolvasztása a saint-simonizmussal 303
– – idealista reakciós tendenciái 305
– – konzervatív elemei 302
– filozófiai iskola titka 303
hegeli filozófia „iskolatitkának kifecsegése" 287

hegeli regénymeghatározás 392
hegelianizmus fölbomlása 305
Heine a „művészi korszak" végéről 339
– antikapitalista tendenciái 289
– ateizmusa 311
– életkörülményei 277, 280
– és a forradalom bukása 309
– és a hegeli filozófia 303
– és a romantikus líra 321
– – – örökség 321
– és a természet 311
– és a vallás 311
– forradalmi nagysága 335
– ingadozása 297
– – a polgári és a proletár demokrácia között 284
– irodalomkritikai polémiái 322
– iróniája 289
– ironikus „taktikája" 282
– intellektuális „arisztokratizmusa" 296
– irodalomtörténeti alapkoncepciója 312
– jellemképe 281
– kompromisszum-kísérletei 281
– költészetének alapvonala 327
– – mélysége 327
– kritikai iróniája 313
– – működése 313
– lelkesedése a francia forradalomért 288
– „machiavellizmusa" 281
– magánélete 278
– magánya 284
– „magántaktikája" 325
– „megtérése" 306
– „megtérésének" vallásos jellege 309
Heine memoárjainak megsemmisülése 280
– mint nemzeti költő 277–335
– mint polgári értelmiségi 284
– mint romantikus költő 312
– művészet-elmélete 302
– Napóleon-rajongása 290
– nézeteinek radikalizálódása 303
– politikai „magántaktikája" 283
– „politikai tapasztalatlansága" 288
– politikai publicisztikája 287
– publicisztikai tevékenysége 282, 287
– saját „istenvoltának" anyagi csődje 306
– szocialista perspektívája 295
– rokoszenve a kommunizmussal 300
– saint-simonizmusa 304
– történelmi ösztöne 291
– tragédiája 311
– utóhatása 331
– viszonya a köztársasági államformához 293
– – a romantikus lírához 329
– – – örökséghez 322
– Voltaire-ről 281
– vonzódása a szocializmushoz 282
heinei irónia 316
helyes arányok kérdése 226
„helyi érdekű" gondolatvilág 375
– – költő 351
heroikus illúziók 316
– korszak utódai 291
heroizmus 202, 203
„hérosz-korszak" 187

hőszök kora 198
hétköznapok morális szubjektuma 30
hic et nunc 18, 212
hivatásos író életformája 367
– – társadalmi léte 368
Hoffmann realizmusa 180
– romantikája 180
– szatírája 180
homéroszi eposzok 198
– – korszaka mint az emberiség „normális gyermekkora" 218
– költészet 214
„hősi illúziók" 103, 316
hősi rezignáltság 390
hősies cselekvés objektív szükségszerűsége 203
humanista eszmény 70
– eszmények kialakítása 60
– – megvalósítása 55
– – megvalósulása 57
– megvalósult képe 56
– ideálok 408
– lázadás férfihősei 407
– társadalomkritika 56
humanisztikus ideálok 407
humanitás eszménye 66
– eszményképe 174
humanizmus 153, 339, 340, 365–404, 412
– és a polgári társadalom „kibékülése" 406
– eszményei és a kapitalista társadalom valósága közötti ellentmondások 63
– humora 365
– igazi emberközelsége 408
– menekülésszerű jellege 59
humorisztikus irodalom 341

I

idealista dialektika 79, 86, 90
– – materialistává való átfordítása 302
– etika 44
– illúzió 257
idealisztikusan stilizált dráma 320
ideálok önfelbomlasztása 316
ideológia „áruvá válása" 247
– és valóság 12
ideológiák egyenlőtlen fejlődése 271
„ifjú németek" 342
„Ifjú Németország" 172
– – felszínes irányregényei 390
– – irányköltészete 355
igaz emberi eredetiség 376
igazi epika lényege 198
– költészet és demokratizmus viszonya Kellernél 350
– művészet utovédharca 155
„igazi szocialisták" 288
igazság 409
illúzió 243, 256, 257
illúziók 220, 321, 329, 330
– ironikus feloldása 330
– hajótörése 243
imperializmus 336
„index sui et falsi" 409
individuális költő és a néphagyomány 74
– morál 116, 369
– szerelem 50, 120, 123, 405
individuum mikrokozmosza 94
„inkommenzurábilis alkotás" 71, 72, 147, 160, 166
intenzív módszer 193
intellektuális néző szerepe 177
„inter mundium" 407

„intimitás" 403
intuíció elmélete 81
intuitív tudás 81
ipari fejlődés 291
iránykölteszet 324
irányzatos költészet 324
irányzatosság 324
író életkörülményeinek marxista tanulmányozása 277
irodalmi dekadencia kora 356
„irodalmi eklekticizmus" 260
irodalmi és kulturális dekadencia kora 201
– „eredetiség" fogalmának relativitása 357
– igazság 12
– figura különössége 89
– kapitalizmus 245
– szatíra 10
irodalom áruvá válása 246
– – válásának folyamata 245
– élettől való elidegenítése 357
– és sajtó korrumpálódása 289
– társadalmi szerepe 11
írói életpályák a kapitalizmusban 277
– hitelesség 212
„irónia" 173
irónia 233, 258, 282, 299, 308
– és önirónia az *Anyegin*ben 236
– fogalma és alkalmazása 315
– heinei stílusa 316
– jogosultsága 326
– mint arisztokratikus játékosság 315
– mint elv 316
– „negativitása" 317
ironikus szubjektivizmus 318
– tudat 173
irrealitás hangulata 101

## J

jakobinizmus 28
jakobinus aszkétizmus 305
– humanizmus 411
jelent sötéten látó humanizmus 274
jelentős emberek ábrázolásmódja 198
– történelmi alakok történelmi genezise 190
jellemzés koncentrációja 192
jenai romantika 172
jó és gonosz harca 87
– és rossz harca és a fejlődés 110
– – – dialektikája 111
jövőbe mutató optimizmus 224
júliusi forradalom 286, 288, 289
– monarchia 282, 283, 287

## K

kanti morál 25
kapitalista egoizmus 380
– élet brutális hatalma 243
– fejlődés ábrázolása Scottnál 184
– – ellentmondásainak kritikus elismerése 256
– – problémái 129
– gyakorlat 106
– haladás megítélése 129
– „inter mundium" 112
– jelleggel objektiválódott társadalmi kapcsolat 408
– korszak barbársága 156
– kultúra emberi torzulásai 241
– – kritikája 261, 327
– munkamegosztás 43, 56
– – bírálata 55
– – hatása a személyiségre 406

kapitalista munkamegosztás következménye 373
– „nagy világ" 156
– próza 105, 165
– társadalom 407
– – előtti kapituláció 393
– – fejlődése 329
– – konkrét ellentmondásai 93
– – „nevelési módja" 393
– világ 257
kapitalizálódás 271
kapitalizmus 97, 106, 242, 244, 248, 290, 291, 344, 369
– által korrumpált írók 254
– – okozott erkölcsi züllés 403
– élménye 144
– előnyomulása és győzelme 248
– előretörése és bomlasztó hatása 352
– előtti idill 163
– – Németország 321
– eredeti felhalmozása 258
– és a heroizmus 290
– és a polgári ideálok 243
– és az egykori forradalmárok 289
– és demokrácia 386
– ellenzéke 341
– előtti állapotok idillje 290
– és művészet
kapitalizmus győzelme 327
– hatása 273
– – a kultúrára 327
– ideológiai és emberi maradványai 241
– képviselői 257
– korának prózája 392
– kritikája 261
– kritikájának humanista öröksége 258
kapitalizmus mindennapi élete 396
– – prózája 396
– mint keletkezési folyamat 328
– németországi terjedése és győzelme 339
– ördögien cinikus mozzanatai 113
– prózája 321
– társadalmi ellentmondásainak felismerése 144
– technikai-gazdasági vívmányai 105
– uralmának ideológiai következményei 245
kapitalizmusban folytatott lét 394
karikatúra 341
„karrier" 132
katasztrófa 252
– formája 252
katasztrófák 272
– sorozata 265
katolicizmus 270
– fölmagasztosítása 314
katolikus mitológia 141
„kegyetlen közöny" 329
keletkezés folyamata 387
Keller a hazafiságról és kozmopolitizmusról 347
– a romantika jelenhez fűződő kapcsolatáról 349
– ateizmusa 359
– az irodalom hatásáról 360
– azonosulása a svájci demokráciával 343
– demokratikus meggyőződése 349
– demokratizmus 346, 397, 399
– drámai kísérletei 383
– életszeretete 363
– epikája 360
– epikus poézise 402

Keller és a műveltség problémája 355
– és a német demokrácia 354
– és a svájci demokrácia jövője 381
– és Feuerbach 358
– esztétikája és erkölcstana 364
– fejlődésvonala 377
– feuerbachi materializmusa 346
– humora 353, 364
– humorának kettős éle 370
– ifjúkori fejlődésvonala 350
– illúziói a svájci demokráciáról 353
– írói pályájának rezignált tragikuma 381
– kérlelhetetlen erkölcsi szigorúsága 364
– – realizmusa 412
– könyörtelensége 362, 366
– mint a klasszikus német irodalom végszava 352
– mint a német fejlődés szemlélője 343
– mint a tragédia classique tisztelője 410
– művészetének társadalmi mivolta 367
– művészetfelfogása 358
– művészi önkritikája 384
– nagysága 412
– népies-demokratikus érzülete 362
– népisége 355, 356
– novella-formája 376
– novellaművészete 387, 388
– nőalakjai 365, 408, 410
– „optimizmusa" 396
– pedagógiai szándékai 356
– polgári dramaturgiájának kudarca 384
Keller realizmusa 352, 357
– – mint a „művészi korszak" vége 352
– regénye és a modern társadalmi regény 395
– regényei 388–404
– rezignációja és a novellák 371
– rezignáltsága 352
– svájci demokráciáról táplált utópikus felfogása 404
– személyiségének viszonya saját tevékenységéhez 367
– történeti helyzete 351
– utolsó novellaciklusa 377
– „zegzugos" személyisége 388
kelleri ábrándvilág 354
– ciklus 376
– derű 395
– humor 364, 365
– – könyörtelensége 365
– keretes elbeszélés 378
– lemondás 366
– mintájú fejlődésregény 393
– novella 374, 375
– – felbomlása 376
– nők hatása 411
– realizmus 353, 361, 363
– – alapelve 360
– rezignáció 369
– társadalom szerkezete 352
„képek (imagines) irodalma" 260
keresztény aszkézis 296
„keresztény szocializmus" 304
kereszténység 296
– elleni polémia 301
keret mint novellakeretes novellaforma 377
keretes elbeszélés „narrátora" 378
kérlelhetetlen humor 401

kérlelhetetlen realizmus 404
kétféle erkölcs ellentéte 131
„kétségbeesés maximuma" 171
kezdeti romantika 153
kezdődő német kapitalizmus 277
kézműipar átalakulása a modern kapitalizmusban 245
kiábrándulási regény 243, 244, 258
– – balzaci típusa 258
kialakuló kapitalizmus korszaka 396
kicsinyes realizmus 263, 264
„kiengesztelődés" 107
kinevetés 26
„kis és a nagy világ" egészen éles kontrasztja 145
– – – – – elválasztása 155
– „világ" 95, 96, 120, 130, 146
– – „fenomenológiai" kibontakoztatása 160
„kíséret" 36
kísérteties valóság 96
kispolgári aszkétizmus 278
– moralisták 278
kivételes ember 224
– eset 224
– helyzet 224
klasszika 169, 173, 174, 178
– és a romantika közti kibékülés 102
klasszicizmus 168
klasszikus és a nép számára írt irodalom viszonya Kellernél 356
– és romantikus korszak német fejlődése 321
– – – német líra 320
– filozófia 338
– – vége 339
– kor 371
– – realizmusa 352
klasszikus korszak hagyományai Németországban 341
– – idealista filozófiájának felbomlasztása 320
– – német irodalma 338
– német filozófia 86, 290
– – humanizmus hagyományainak folytatása 355
– novella 222, 265, 372
– – művészieskedő-archaizáló utánzása 373
– – „rendkívüli eseménye" 382
– szépségeszmény 234
– szépségideál 220
– objektivizmus 171
klasszikusok 177
Kleist mint a tulajdonképpeni német drámaíró 179
– pesszimizmusa 225
koholt harmónia 318, 329
komédia 383
komikum 14
„kolorit hitelessége" 195
kommunisták 300, 301
kommunizmus 294, 300
– győzelmének elkerülhetetlensége 301
kompozíció 232
– karcsúsága 69
koncentrálás szerepe 374
koncentrált individualizmus 352
konfliktus 25
konfliktusok formái 25
konkrét emberi hic et nunc 34
– társadalmi kérdések realista ábrázolása 339
kontempláció és praxis közötti ellentét 162
konvencionális férfi-fölény 410

korai romantika 315
korlátolt irányköltészet 324
korlátoltság 411
„korunk hőse" 387
kölcsönhatás a „fenn" és a „lenn" között 202
költészet heinei szubjektivizmusa 325
– önállósága 325
– önállóságának védelme 325
– virágzása 349
költő és dilettáns különbsége 159
– és polgári világ viszonya 53
költői nyelv uenci jellege 36
– szükségszerűség 251
– visszatükrözés 374
– vonalvezetés karcsúsága 152
körülmények hatalma 385
következetes ateizmus 311
közel és távol viszonya 119
közélet és magánélet kölcsönhatása 346
– – – szétválása 373
– – – társadalmi és erkölcsi összhangja 369
közéleti nevelés 346
„közép" irányvonala 189
„közepes hős" 184
középkor bírálata 327
– fölmagasztosítása 314
„középső út" 206, 207
középszerű hős kompozicionális jelentősége 188
– prózai hős mint központi alak 186
„közösségi lét" éjszakája 178
közvetlen egység az emberi külső és belső között 155
– és tudattalan romantikus kultusza 176
kritikai realista társadalomábrázolás 341
– realizmus 12, 15, 219, 220
– – irodalma 10, 229, 238
– – stílusproblémái 242
kultúra a kapitalizmusban 294
– fejlődése 357
– fejlődésének dialektikája 357
– végpusztulása 294
„kulturális fejlődés dialektikája" 381
kulturális fejlődés kontinuitása 189
kultúrapokalipszis 270
kultúrpusztulás 247
különbség a szép és a művészileg tökéletes között 223
külsőleg szűk és zárt világ 48
küzdelem a humanista eszmények megvalósításáért 45

L

„lasser faire" szabadsága 43
lakáj pszichológiája 199
lakonikus elvontság 162
– mód 164
– rövidség 232
– tömörség az *Anyegin*ben 236
lakonikusságra való törekvés 159
láthatatlan középpont 91
lázadás az etika szabályai ellen 44
lebegő könnyedség 37
„lelki élet" magasztalása 178
lelki-érzéki szenvedély 120
lemondás 406
lenini „megszokás" 241, 242
lényeg leleplezése 402
lényeges és lényegtelen problémája 252

Lessing a nevetésről 26
– és a tragédia 32
– és Mozart 22, 34
– esztétikai-etikai kérdésfeltevése 26
– társadalmilag meghatározott magányossága 22
– Voltaire elleni harca 41
lét elsőbbsége 359
– és tudat belső kölcsönhatásai 359
– – – ellentmondásai 338
létalap megrázkódtatásai 196
létben és tudatban gyökerező összkomplexum 249
liberális romantika 180, 321
– történelem-filozófia 104
lírai ironikus forma 320
– tiltakozás 185
líraiság 236
„lokális" regény 375
„lokálkolorit" 202
lovagregények 11

**M**

machiavellista reálpolitika 27
magánélet és közélet kapcsolata 388
magánvaló természet 116
magány 396
magasrendű művészet népisége 357
mágia 125
– rabsága 126
mágiáról való lemondás 125
„maradj hát" motívuma 118
Margit evilági-gyakorlati megmentése 140
– „kis világa" 136, 147
Margit tipikussága 137
Margit-tragédia tipikussága 136
mártíromság 277
Marx a jakobinusokról 45
– a pénzről 111
– dialektikus materializmusa 305
– materialista dialektikája 328
marxizmus 238
materialista ateizmus 359
– dialektika megteremtése 301
materializmus és idealizmus ellentéte 305
mechanikus materializmus 304, 305, 326
Mefisztó „bölcsessége" 124
– cselekvéseinek erőtere 107
– kapcsolata a kapitalizmussal 123
– ördögi léte 108
– szerepe és korlátjai 138
– világszemlélete 107
Mefisztó-figura kapitalista bázisa 113
megfontolás és az átalakulás pillanata 115
megismerés általános problémája 78
– egyetemes folyamata 81
– és a gyakorlat közti kapcsolat 79
– és az élet viszonya 79
megismerő magatartás a természettel szemben 115
„mélyértelműség" 163
mese 321
metafizikus gondolkodás 81
miliő 16, 92, 96, 252
miliőszínpad 17, 20
mindennapi élet maradandósága 189
*Minna von Barnhelm* dialógusai 30
– – – kompozíciója 25, 30
– – – morális motívumai 30
– – – zenei-erkölcsi koncepciója 23

misztifikáló történet-filozófia 386
modern abszolutizmus jellemző struktúrája 263
– dráma 151
– individualizmus humoros-szatirikus ábrázolása 370
– kapitalizmus 229
– klasszikus irodalom 234
– művészet veszélyes tendenciái 397
– novella 372, 375
– – keletkezése 339
– polgári dráma 16
– – társadalom 171
– – tragédia 383
– pszichológiai finomkodás 361
– regény 53, 375, 392
– – drámai jellege 374
– – megteremtése 11
– – mint az ősi eposz utóda 380
– társadalmi regény 192
modernizálás 215
modorosság 232, 325, 366
– veszélye 326
monda 74
„monstrum per excessum" 125
morál embertelenségbe való átcsapása 30
– és az etika dialektikája 25
– – – – kölcsönös vonatkozása 25
morális sztoicizmus 27
motívumok 381
Mozart zenéje 22
mozarti szellem 37
– zeneiség 35
mozgalmasság 402
múlt mint a jelen előtörténetének életre keltése 206
– – – – szükségszerű előtörténete 214
– „modernizálása" 170
múlttal való eleven összefüggés 206
munkamegosztás 17
– hatása 56, 155
munkásosztály 387
munkás-paraszt szövetség 219
művelődés 355
– kérdései 356
művész személyiségének pszichológiája 350
művészet és élet ellentétei 397
– – – problematikája 397
művészi ábrázolás konkrét problémái 393
– evidencia 224
– forma tökéletessége 153
– formák önfelbomlása 172
„művészi korszak" 156
– – elmélete és gyakorlata 154
– – elvei 158
– – formai határai 165
– – hagyományai 352
– – leküzdése 313
– – nagy realizmusa 71
– – önfeloszlatása 339
– – önmegsemmisítése 166
– – szépségkövetelményei 160
– – virágzása 158
művészi megformálás elve 223
– rezignáció 382
– szabadság és szigorúság 377
– tökéletesség 221
– tragédiák 342
„művész-költő" 238
művész-lét 397

**N**

nagy egyéniség reprezentatív szerepe 199
– epika lényege 380
– – társadalmi általánossága 392
– francia forradalom 90, 156, 218
– – – érlelődésének korszaka 336
– – – illúziói 311
– német realizmus 320
– realista társadalmi regény 182
– realisták 185
– realizmus fejlődése 264
– – központi problémái 259
– – polgári regénye 263
– történelmi alak mint mellékfigura 197
– – hős a regényben 190
– – személyiség 189
„nagy világ" 78, 95, 112, 130, 146, 160
– – goethei objektivitása 96
– – meghódítása 156
naiv epikus nagyság 400
– történetiség 96
„nap követelései" 145
napi aktualitás 226
*Nathan* világnézetisége 35
naturalizmus 11, 267, 275
– módszere 363
„nazarénusi pontosság" 213
negyvennyolcas forradalom vereségének hatása a német szellemi fejlődésre 354
nem makrokozmosza 94
– népies klasszicizmus 322
nembeliség fantasztikuma 92
– mint központi téma és stíluselem 165
nemesi konvenciók 40
– származás 57
„nemesség dicsőítése" 67
nemesség mint kedvező feltétel 56
német állapotok „anakronizmusa" 320
– álrealizmus 361
– dal 321
– demokrácia hagyománya 349
– – sorsa 412
– egység megteremtésének reakciós útja 344
– értelmiség 171, 178
– és orosz történelmi fejlődés különbözősége 235
– falusi elbeszélés 375
– fejlődés 337
– – szánalmassága 321
– – történelmi szükségszerűsége 320
– felvilágosodás 21, 22, 33, 77, 81, 169, 170, 179
– – belső ellenzéke 169
– – késői szakasza 86
– – kezdetei 22
– filozófia 338
– – kritikája 287
– forradalmi demokrácia 343
– forradalom érlelődésének ideje 389
– – központi kérdése 292
– – perspektívája 288
– gazdasági és társadalmi elmaradottság 339
– helyzet ellentmondásai 287
– humanizmus 341, 352, 375
– – demokratikus jellege 351
– – problémái 351
– – utóvédharca 341

német hűbéri abszolutizmus 282
– idealista filozófia 287
– intelligencia 170
– irodalom klasszikus és romantikus korszaka, valamint a novella 375
– – klasszikus korának lezárulása 354
– kapitalizmus 337
– – fellendülés 337
– – gazdasági fejletlensége 408
– klasszika 38, 154, 169, 313
– – és az élet szolgálata 355
– – társadalmi-művészi ábrázolásmódja 378
– klasszikától való elszakadás 169
– klasszikus irodalom hagyományai 352
– – költészet 287
– kultúrközösség 351
– líra 351
– materialisták 360
– nacionalizmus 292
– népdal 322
– népi irodalom 355
– novella 371, 375
– nyomorúság 41, 178, 180
– polgári forradalom 337
– polgárság kapitulációja 337
– proletárság 284
– provincializmus 340, 341
– radikális kispolgárság 284
– reakció 345
– – és Heine 335
– realizmus 338, 339, 351
– regény 340
– reneszánsz 74
– romantika magára találása 170
– – modernizálása 213
német romantika reakciós mivolta 314
– romantikus költészet 287
– szervilizmus 314
– természetfilozófia világnézeti és módszertani jelentősége 315
– út mint anakronizmus 286
németalföldi forradalom 203, 204
németek elégikus líraisága 275
Németország antidemokratikus fejlődése 318
– egyenlőtlen fejlődése 318
– fejlődése 76
– gazdasági-társadalmi elmaradottsága 41
– „világküldetése" 177
németországi demokratikus forradalom első veresége 412
– kapitalista fejlődés elmaradottsága 338
– kapitalizmus keletkezése 240
– realista fejlődés 355
„németségre törekvés" 167
nemzet mindennapos élete 189
nemzeti egység helyreállítása Németországban 337
– – reakciós megoldása 340
– élet a „fenn" és a „lenn" bonyolult kölcsönhatásában 201
– ellenfelek 199
– ellentétek az eposzokban 199
– liberalizmus 337
– megosztottság 337
nemzetiségi társadalom 208
– – és a civilizáció 210
– – pusztulása 210, 211
– – pusztulásának szükségszerűsége 209
nemzetközi felvilágosodás 22
nép és egyén közti viszony 198

nép és szellemi kultúra közti elidegenedés 238
– intellektuális és erkölcsi fölénye 15
népdal 321
népélet reális alapjai 212
néphagyomány 73
népi dráma 383
– élet 401
– figura naív és magasztos hősiessége 204
– hősiesség 204
– komédia 383
– költészet 152
– realista 350
– színház 383
– tömeghatás 323
népies elbeszélő művészet 180
– hagyományok 321
– költészet 179, 325, 327
– tartalom 202
népi-humanista lázongás 47
népi-plebejus örökség 322
népiség 201, 355–366
– szűkös felfogása 201
népköltészet 229
– lakonikus tömörsége 230
– és tömörség 230
népmonda 321
népművészet 179
népnevelői mozzanat 362
néppel való azonosulás 238
nevelés 60
– útjának ábrázolása 388
nevelési regény 62
nevelődés útja 382
nevelődési regény Kellernél 356
nevetés mint katartikus elv 26
nihilista közöny 137
nihilista szkepticizmus 326
nihilizmus 111
normális ember ábrázolása 222
Novalis éjszakája 176
novella 372, 373, 375, 381
– alapkövetelménye 222
– elhatárolása a regénytől 374
– és a dráma-műfaj lényegbeli különbsége 384
– és az ideális eset 372
– mint híd Keller utópiája és realizmusa között 381
– mint menekülés Kellernél 404
– műfaja 382, 388
– műfaji elsődlegessége Kellernél 382
– művészi egyensúlya 387
– ősi eredete 377
– szépsége 224
– történelmi hagyománya 388
novellaciklus 376
novella-forma felbomlása 373
– és realizmus 404
– lehetősége 382
novellisztikus csattanó 382
nő emberi személyiségének lázadása 407
– és a kapitalista társadalom ellentmondásai 407
nőalakok közvetlen humanizmusa 408

**NY**

nyárspolgár 370
– mint dilettáns 174
nyárspolgári elem 370
– szűklátókörűség 408

nyárspolgáriság 411
nyárspolgárok elleni küzdelem 178
– szentimentalizmusa 326
nyárspolgárság eluralkodásának kora 178
– társadalmi gyökere 370
nyelvi archaizálás 378
nyilvános és egyéni élet ábrázolása 78
nyugat-európai realizmus 352

## O

objektív dialektika 86
– és totális fejlődés-regény 392
– valóság közvetlen tükrözése 253
– – struktúrája 253
objektivitás 96
okság és véletlenszerűség dialektikája 250
olasz novella 371
„organikus növekedés" 177
orosz abszolutizmus 231
– irodalom nagy stílusfordulata 220
– – nagysága 217
– – világtörténelmi és világirodalmi szerepe 217
– fejlődés klasszikus jellege a szocializmus szemszögéből 240
– – mint a forradalmi demokráciának a liberalizmussal való leszámolása 219
– – mint az emberiség „előtörténetének" lezárása 219
– – normális, klasszikus lényege 218
– társadalmi és kultúrális fejlődés klasszikus jellege 239, 240
osztályfejlődés dialektikájának gondolati visszatükrözése 274
osztályharcok jelentősége és a nemzeti keretek 284

## Ö

önelidegenedés 16
öngyilkossághoz való morális jog 45
önkipróbálás és önnevelés 31
„önmagára támaszkodó hős" eszménye 77
önmagukra támaszkodó hősök 78
ördögi elv kifinomítása 110
– princípium 115
„örök emberi" ábrázolása 226
– – kategóriája 227
ősi demokrácia 402, 404
összefüggés a téma megválasztása és a sikerült kompozíció között 263
összefüggések teljes gazdagsága 250
összfolyamat közvetlen tükrözése 387
„özönvíz előtti kolosszusok" 273, 275

## P

panteisztikus ateizmus 304
panteizmus 305
– mint álcázott ateizmus 303
panteizmusba burkolt ateizmus 303
pántragizmus 93
papírpénz feltalálása és bevezetése 97
parasztforradalom 235
parasztháború 74, 77, 104, 179, 303

parasztháború mint demokratikus forradalom 76
– veresége 98
parodisztikus wertherkedés 47
patologikus torzulások 222
pedagógia és művészi tendenciák egysége 357
példaszerű humanista élet ábrázolása 55
pénz kapitalista jelentősége 111
– uralma 97
perspektíva 382
pesszimizmus 256, 257
pittoreszk pedantéria 213
Platen „metrikai művészete" 323
plebejus demokrata 346
– német költők 322
polgárerények Keller szemléletében 363
polgári ateizmus 311
– – „tragikuma" 319
– demokrácia 285, 370
– – korlátai 336
– – életerőssége 387
– demokrata forradalmárok 291
– demokratikus forradalom demokratikus balszárnya 369
– – – feltételei 339
– dráma 373
– élet hétköznapjai 410
– – szűkösségének kritikája 55
– értelmiségi mint az össztársadalmi mozgalom ideológiai vezető rétege 301
– és proletár forradalmi demokrácia szétválasa 302
– forradalmárok 77
– forradalmi fejlődés 243
– – humanizmus 258
polgári forradalom 74
– – és a német burzsoázia 339
– – győzelme 219
– házasság belső ellentmondásai 50
– humanizmus 338
– – ideáljainak megszüntetése 352
– jakobinizmus torzképpé fajulása 275
– kultúra összeomlása 294
– osztályharc kezdeti szakasza 155
– próza romantikus túlszárnyalása 173
– reakciós nacionalizmus 301
– regény 10
– – módszere 11
– társadalom belső ellentmondásossága 132
– – mindennapi életének realista ábrázolása 338
– – prózája 172
polgárság hősi periódusa 244
– „kis világa" 156
politika mint a cselekvés önálló szférája 27
politikai cselekvés 104
– élet 399
– forradalom 105
– komédia 383
– költészet 324
– monarchizmus 270
– morál 30
– pártosság 346
– sztoicizmus 27, 28
politikailag nagyszabású népvezérek 196
„pozitív beállítottság" 184
pozitivista szociológia 252
prakticizmus 70
„prédilection artistique" 322

promitív aszkétizmus 297, 298
– munkásmozgalom 298
– – kritikája 298
pro és kontra 254
proletár humanizmus 258
– költészet 335
– osztályharc 335
proletárforradalmak perspektívája 311
proletárforradalmár 275, 285
proletárforradalom 291, 304
– anyagi alapja 294
– konkrét alapja 296
– perspektívája 303
– realítása 298
– szükségszerűsége 294
– végső győzelme 293
proletáriátus 289, 293, 295, 347
– forradalmi szerepe 328
– – vezetőszerepe 219
– növekedése és megerősödése 287
– öntudatosodása 270
– történelmi szerepe és jelentősége 285
– vezető szerepe a forradalomban 286
– – – a polgári forradalomban 287
proletármozgalom és utópia 295
prózai eposz 412
provinciális német irodalom 341
provincializmus elleni védekezés 357
– kispolgári szűkössége 343
provincializmusban megrekedt írók 355
pszichológia történeti hűsége 213
Puskin a *Faust*ról 71
– aktualítása 240
– és a dekabristák kapcsolata 235
– és a kritikai realisták 232
Puskin és a kritikai realizmus 227
– forradalmi optimizmusa 222
– Scottról 182
puskini kompozíciós elv 229
– líra 237
– regény 236
– szépség 225
– – társadalmi alapja 239
– szerkesztésmód 231
puszta bensőségbe menekvő vágyódás 60
– hedonizmus 117
– véletlen 250
pusztulás goethei ábrázolása 139
pusztuló illúziók szépsége 319

**R**

Raabe pesszimizmusa 353
radikális demokrácia 346
– demokrata 379
– szubjektivizmus 325
rajongás 70
reakció 176, 179
– előtti behódolás 341
– kora 355
– korszakának drámái 384
reakciós romantika 39, 48
– romantikusok 215
realista író 359
– írók 254
– irodalom központi kérdései 351
– művészet 220
– regény analitikus jellege 68
realizmus 11, 71, 96, 264, 274, 276, 339, 350, 352, 358, 361, 362
„realizmus győzelme" 78, 350, 353
– – Scottnál 207

realizmus lényege 220
– lényegének általános kérdése 276
– virágzása 349
reflektált historizmus 96
reflexió és kategóriáinak megszüntethetetlen szükségessége 81
reformáció 74, 75, 77, 79, 176
regény 374
– és a kalandok 374
– mint a polgári élet tipikus ábrázolási formája 338
– – – – korszak eposza 381
– új formája 373
regényciklus 374
régi materializmus 305
remény 318
– és rezignáció 406
rendi kötöttség „semmissége" 57
– lét és tudat béklyói 56
rendkívüli emberek és a tipikus alakok összefüggése 264
reneszánsz 17, 155, 257, 290, 303
– iránti romantikus rajongás 274
– illúziói 311
reprezentatív szereplő 190
– alak 190
részletek ábrázolásának lakonikus tömörsége 229
– polifón analitikus bősége 229
– sokszólamú kidolgozása 229
Reuter realizmusa 340
rezignáció 247, 352, 366–371, 384, 388
rezignált leszűkülés 404
Richardson és a felvilágosodás 39
romantika 38, 61, 75, 156, 167, 169, 172, 173, 178, 180, 185, 229, 255, 261, 313, 314, 315, 319, 321, 322, 371
– a német irodalomban 167–181
– belső ellentétei 179
– ellentmondásai 180
– első korszakának illúziói 408
– elvi harca 321
– fogalmának kiterjesztése 185
– hontalansága 61
– kritikája 179
– leküzdése 185
– lírai, ironikus átcsapása a realizmusba 258
– magatartása 169
– mint a francia forradalom reakciója 160
– – – – – terméke Németországban 328
– mint a nagy realizmus mozzanata 271
– mint feudális mozgalom 168
– mint szakítás a felvilágosodással 169
– népies jellege 321
– öntudatra ébredése 169
– ősei 169
– polgári-liberális továbbélése 349
– szociális lényege 169
– társadalmi alapja 168
– – tartalma 168
– továbbtengődése 322
– újjáéledése 167
– vak lázadása 61
– visszafordulása a népiességhez 315
romantikus antikapitalizmus 321
– beleérzés 329
– elem Stendhalnál 273
– hangulat-örökség költői kiaknázása 331

romantikus hőskultusz 191
– ifjúság 272
– individualizmus 172
– irodalmi mozgalom 313
– irónia 173, 174, 315, 317
– komédia 317
– kor 371
– korszak hagyományai Németországban 341
– költészet létjogosultsága 349
– líra belső dialektikája 329
– – fősodra 179
– – tematikája 322
– művészetelmélet 172
– mozgalom polgári jellege 314
– népi költészet 332
– népköltészet 328
– örökség 319
– reakció 168, 176
– tartalom 323
– tendenciák 163
– világnézet 261
romantikusok 260
– vallásos fordulata 176
rossz lehetőség 126
„rossz végtelenség" 123
Rousseau felvilágosodott bírálói 41
– mint filozófus 41
rut 170
rutin-naturalizmus 397

## S

saint-simonista szenzualizmus 296
saint-simonisták 289
saint-simonizmus 282, 295, 296, 297, 304
sátáni „bölcsesség" 110
schilleri elégia hangja 274
Scott s „szükségszerű anakronizmusról" 215
– alakjainak reflexiói 211
– és a „közép" 183
– és a romantikusok 186
– kompozíciós módszere 197, 198
– konzervatív nyárspolgáriassága 186
– konzervatimizmusa 183
– költői világképe 206
– középszerű hősei 186, 189
– mint a történelem igazán népi ábrázolója 209
– mint nagy realista 189, 207
– művészetének népisége 201
– népies beállítottsága 202
– népisége 187, 209, 211
– patriotizmusa 206
– pozitív alakjai 208
– regényeinek csúcspontjai 208
– – tisztán epikus karaktere 187
– „szükségszerű anakronizmusa" 215
– „társadalmi egyenértéke" 206
– történelem-ábrázolása 211
– történelemképe 207
– történelmi alakok iránti érzéke 197
– – hitelessége 202
– – hűsége 212
– – objektivitása 207
– – regénye mint a hamis történetiség ellentéte 213
– – zsenialitása 191
Scott-féle történelmi regény 182
scotti hősök 188
– regények főalakjai 187
– szerkesztésmód 191

Scott-regények „hőse" 184
Shakespeare időszerűsége 20
– nagysága 75
Shakespeare-i aranykor 19
– dialógusok 16
– dráma 265
– hősök fejlődésének ritmusa 18
– jelenetek 18
– színpad 17
– színpadművészet 17
– – újjáteremtése 20
soha be nem teljesülő társadalmi utópia 368
– el nem évülő szépség 226
sokoldalúan fejlett ember 405
– – és harmonikusa ember ideálja 174
„sors" 363
„splendid isolation" 285
spontán osztálytudatosság 196
Stendhal alakjai 274
– cinizmusa 273
– felvilágosodáskori karcsúsága 262
– kompozíciós elvei 265
– kritikája a romantikus stílusról 268
– mint nagy realista 273
– szatirikus realizmusa 275
– világnézete 273
stendhali hősök 266
– koncepció 273
– romantika 273
– szerkesztés egyenes vonalúsága 262
stilizált valóság 62
*Sturm und Drang* 38, 39, 47, 74, 96, 105, 131, 139, 158, 406,
„sváb iskola" 180, 322, 327
– „költőiskola" kritikája 314
Svájc demokratikus polgársága 344
– – republikanizmusa 344
– kapitalista fejlődése 344, 403
svájci demokrácia 343, 360, 368, 375, 394, 395, 396, 400
– – fejlődésének lehetősége 376
– – fölénye 400
– hatása Keller világnézetére és művészetére 359
– – hőskora 386
– – illúziótlan szemlélete 363
– – integritása 348
– – jövője 368
– – kapitalista felbomlása 344, 350
– – megvédése 351
– – népélete 379
– demokráciáról alkotott utópia 369
– irodalom 344
– népi színjáték 383
– valóság tendenciózus eltorzítása 405

## SZ

szabad írói pálya gazdasági feltételei 277
szabadság 100, 128
szabadság-szükséglet 77
„szabályok" 44
szatíra 11
szatirikus torzítás 403
szellem áruvá válása 254
– hazatérése önmagához 90

szellem kapitalizálódása 248
„szellem Odüsszeiája" 90
„szellemi állatvilág" 113, 126, 353
szellemi arisztokratizmus 144
– kapitalizálódás 245
szélsőség 12
szélsőséges ember 11
– eset 11
– tett 11
szélsőségesség társadalmi evidenciája 12
személyes integritás 395
személyiség 59
– ábrázolása 370
– és társadalom ellentéte 42
– – – harmóniája 16
– etikus szubsztanciája 17
– fejlődésének társadalmi problematikája 390
„személyiség harmóniája" 65
személyiség igazi kiteljesedése 371
– kibontakozása 42
– kiteljesedése 133
– „normális" volta 371
– szabad és mindenoldalú fejlődése 48
– – fejlődésének akadályai 44
szentimentális túlzás 401
szenvedély 116
– romantikus kultusza 274
szenvedélyek fölötti uralom 116
szenvedélyes törekvés a lényegesre 263
szenzualizmus és a spiritualizmus ellentéte 305
szép mint sajátos esztétikai kategória 221
„széplélek" eszménye 60
– természete 61
szépség 156, 158, 221, 223, 228, 232, 233, 367, 402
– az élet realista ábrázolásában 241
– esztétikai elve 152
– követelménye az antikvitásban és a reneszánszban 152
– legelvontabb ismertetőjegye 223
– leleplezése 402
– mint az ellentmondások mozgása 318
– régiói 402
– új elmélete 115
szépítgetés 401
szerelem szimbolikus kétértelműsége 142
szerelmi tragédia goethei ábrázolása 121
szerencsés végkifejlet 33
szerkezeti elegancia 230
„sziget" 66
színház és dráma problémája 53
– mint eszköz a személyiség szabad és teljes kibontakoztatására 54
színpadkép önálló élete 16
színpadművészet 16
szociális és politikai differenciálódás fejletlensége 77
szocialista demokrácia 370, 371
– elmélet 295
– – és a forradalmi munkásmozgalom egyesítésének gondolata 295
– forradalom 296
– – mint konkrét történelmi folyamat 296
– munkásmozgalom 346
– realizmus 70, 241, 242

szocialista realizmushoz vezető út és a kritikai realizmus 241
– társadalom 242
– – normális embere 242
– világnézet 270
– világrend 296
szocializmus 65, 219, 297
– gazdasági és társadalmi alapjai 241
– igenlése 298
– kialakulása 241
– korszaka 371
– megszilárdulása 241
– mint állapot 296
– szenzualisztikus felfogása 297
– új világa 403
szocializmusért való lelkesedés 298
szocializmustól várt kulturális fellendülés 300
szofisztikus cinizmus 257
szomorúság 318
szovjet irodalom 242
sztoicizmus 29
– kritikája 28
– mint önvédelmi ideológia 31
sztoikus erkölcsiség 34
– morál 33
– öngyilkosság 29
szubjektivítás 173
– a romantikában 173
szubjektivizmus 48, 176
– átmeneti periódusa 318
szubjektum aktivitásának alapelve 173
szükségszerű anakronizmus 214, 215
– és a véletlen dialektikája 240
– és termékeny egyoldalúság 259
szükségszerűség 212
– és a véletlen dialektikája 252
szükségszerűség és véletlen 251
– költői megformálása 251
– megjelenítése 373

## T

„tagadás szelleme" 255
tárgy mozgó objektivitása 258
„tárgyi totalitás" 381, 403, 404
– – ábrázolása 380, 401
tárgyias költészet 160
társadalmi alap anakronizmusa 375
– élet egységes törvényszerűsége 374
– elmaradottság 337
– és művészi evidencia 373
– fejlődés egészének összefüggése a jellem egészével 250
– – nagy típusai 264
– „fenn" és „lenn" 200
– forradalom 304
– gyakorlat 386
– igazság érvényesítése 372
– jelleg állandó jelenléte 400
– komponensek összessége 248
– lét döntő konfliktusa 384
– – és tudat 399
– osztályok és típusaik ábrázolása és bírálata 55
– összfejlődés belső menete 382
– pesszimizmus 270
– reális ellentmondásainak reális mozgása 319
– szükségszerűség 252
– tartalom igazsága és ábrázolásának evidenciája 223
– tendencia 224

társadalmi totalitás 132
– törvényszerűség 376
– – visszatükröződése 388
társadalmilag tipikus 222
társadalmi-morális szükséglet 26
társadalmi-történelmi ellentmondások 160
– körülmények 393
társadalom osztályszerkezete 286
– szocialista kritikája 270
– totalitása 69
– történelmi fejlődése 226
társadalomkritika absztrakt-fantasztikus általánosításai 338
társadalomrajz mélysége és szélessége 251
tartalmi koncentráció 255
tartalom társadalmi igazsága 12
*Tasso* mint „fokozott Werther" 50
technikai „tökély" 69
„tehetség" és a „jellem" szembeállítása 326
teljes emberi személyiség humanista szellemű kiművelése 53
„teljesség" pedáns igénye 92
termelési viszonyok átalakulása 112
termelőerők fejlődése 112
– kapitalista fejlődése 88, 97, 105, 128
természet alávetése az emberi gyakorlatnak 112
– és művészet viszonya 43
– függetlensége az embertől 115
természetfilozófia újjászületése 115
természeti erők 116
– – leigázására irányuló technikai-gazdasági tevékenység 125
természettel szembeni megismerő viszony 78
tervszerűség és véletlen egysége 60
tipikus 373
tipikusság 163
típusok lényege 364
„tiszta költészet" joga és hatalma 247
– „szocialista" forradalom ábrándképe 288
tisztaság utáni vágy 248
tisztátlan immanens dialektikája 157
19. század nagy realistái 374
19. század nagy realizmusa 352
Tolsztoj és a történelmi regény 195
torzulás 222
torzulásaitól megszabadult ember társadalmi normalítása 242
torzulások 226
totalitás 230, 337
többszólamúság 230
tőke „eredeti felhalmozása" 113
tökéletesedés és gyakorlat 146
– ösztöne 136
tökéletesség 233
„tömeg" 401
tömegek eleven spontaneitása 196
tömegektől való tanulás 196
törekvés a belső emberi harmóniára 143
történelem ábrázolása és a jelenhez fűző élményszerű vonatkozások 205
– koloritja 204
– mint a nagy változások sorozata 205
– saját dialektikája 271
történelmi alakok lelki modernizálása 213
„történelmi egyéniség" 191
történelmi fantasztikumok 96

történelmi hitelesség 193, 202, 214
– hűség 212
– – dekoratív karikatúrája 213
– légkör hitelessége és átélhetősége 201
– kollíziók 191
– materializmus 209, 226
– – esztétikája 226
– monumentalitás 264
– örökség 75
– összkép megszerkesztése 196
– regény 193, 194, 199
– – és a történelmi valóság 194
– – feladata 195
– – írójának feladata 197
– – keletkezésének gazdasági és ideológiai alapjai 182
– – mai hagyományai 189
– – modernizáló hajlama 213
– – világa 199
– – világának társadalmi differenciáltsága 199
– téma meghódítása a nagy realizmus számára 215
– nagyvonalúság 197
– szükségszerűség 164, 211, 231
– – ábrázolása 212
– tematika esztétikai körülhatárolása 214
– tudatosság 196
– valóság 194
– – visszatükrözése 199
– válságok ábrázolása Scottnál 193
– vezéralak feladata 191
történelmileg jelentékeny alakok 190
– jelentős vezéralak 191
„történelmileg létrejött"-nek vak tisztelete 177
történelmiség 80
történelmi-társadalmi típusok megelevenítése 186
„tősgyökeres" germán dráma 179
tragédia 317
– hanyatlása 290
– mint „patologikus érdeklődés" 93
– wagneri felfogása 383
tragikum 14, 40, 83
– komikummá válása 14
tragikus ábrázolás középpontja 384
– hős 227
tragikus-ironikus dialektika 328
tua res agitur 42
„tudat-alakok" 91, 148
túlfűtött filiszter 174

## U

új ember 40, 46
– – művészi megformálása 46
– embertípus 241
újságírói szofizma 254
„un mostre naissant" 385, 387
utópia 58, 353, 371, 382
utópikus szocializmus 66
utópista szocialisták 93, 242
utópisták 103, 270
utópizmus 296

## V

valódi epikai totalitás 389
vallás 291
– romantikája 61
valláserkölcsi előítélet 410
– frázisok 411

valóság ábrázolásának középpontja 186
– realista felfogása 62
– tételezése 101
valósághűség 155
valóságos szükségszerűség 251
„védett övezetek" 407, 408
véletlen és szükségszerűség a novellában 387
– írói problémája 252
– költői megszüntetése 250
– mint az egyéni sors és a társadalmi jellegű totalitás közti összekötő híd 387
– szerepe 239
– szükségszerűvé tétele 250
véletlenszerűség 362
vezér és tömeg kölcsönhatása 196
vezéregyéniség 196
„vezérmotívumszerű" beszédmodorosság 267
vezetők és vezetettek társadalmitörténeti összetartozása 191
vígjáték 317
világ esztétikai élvezete 122
– költőivé tétele 175
– megszabadítása az isten-fogalomtól 359
– mozgató és mozgatott egysége 81
– végső harmóniája 33
világkapitalizmus kialakulása 287
világköltemény 152
világnézeti pesszimizmus 127
„világtörténelmi egyéniségek" 191, 199
világtörténelmi események extenzív nagysága 263
„vissza a természethez" 404
vulgáris szociológia 201

## W

wagneri művészet 342
– „vezérmotívum" 36
weimari klasszika 342
*Werther* és a felvilágosodás 39
Werther és Napóleon 49
*Werther* és az új ember 46
– etikai problémái 45
– fogadtatása 42
– „időtlen" jellege 50
– jelentősége 47
Werther konfliktusa 48
*Werther* költői tartalma 43
– középpontja 42
– mint nagy realista szintézis 47
– mint szerelmi regény 48
– népi alapvonala 47
Werther öngyilkossága 29
*Werther* szépsége 52
Werther szerelmi tragédiája 49
*Werther* támadói 46
– világsikere 38, 47
– viszonya a felvilágosodáshoz 45
wertheri lázadás 53
*Wilhelm Meister* és a hegeli regényelmélet 62
– – és a romantika 174
– – középpontja 58
– – mint egy átmeneti korszak terméke 67
– – mint „értelmi produktum" 175
– – mint örökség 70
– – morálja 60
– – nevelési elve 64
– – Shakespeare-kérdése 54
– – stílusa 67, 69
– – „szigete" 59

## Z

*Zöld Henrik* befejezése 390
– – mint nevelődési regény 392
zürichi demokrácia 345, 346

## ZS

zsenikultusz 144
zsurnalizmus elvtelensége 254

# Névmutató


**A**

Aiszkhülosz 16
Alfieri, Vittorio 281
Ampère, André Marie 110
Arany János 236, 240
Ariosto, Lodovico 269
Arisztophanész 355
Arisztotelész 150, 218
Arnim, Bettina von 167, 179, 230, 365
Auerbach, Berthold 356, 357, 375
Augustus, Caius Iulius Caesar Octavianus 281

**B**

Babeuf, François Noël 239
Bach, Johann Sebastian 18
Bacon, Francis
Badder 176
Baeumler 167
Balzac, Honoré de 6, 7, 12, 15, 48, 51, 65, 68, 69, 71, 72, 87, 151, 156, 157, 160, 165, 181, 182, 186, 188, 190, 193, 194, 195, 207, 218, 220, 227, 229, 236, 239, 241, 243–258, 259–276, 289, 294, 318, 319, 320, 328, 338, 340, 352, 353, 371, 374, 376, 384, 392, 393, 395, 396, 397, 402
Bartels, Adolf 167, 327
Baudelaire, Charles 319
Bauer, Bruno 302
Bayle, Pierre 22
Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron) 131
Beethoven, Ludwig van 18
Behrisch, Ernst Wolfgang 135
Belinszkij, Visszarion Grigorjevics 151, 187, 202, 217, 219, 236, 237, 238
Bentham, Jeremy 127, 262
Blanc, Louis 293
Blanqui, Louis Auguste 275, 292
Boccaccio, Giovanni 372
Boisguillebert, Pierre Le Pesant Sieur de 338
Bourbon-dinasztia 345
Börne, Karl Ludwig 278, 284, 293, 298, 304, 313, 323, 325, 326
Brandes, Georg 38, 39
Brecht, Bertolt 20
Brentano, Clemens 167, 178, 179, 230, 281, 321

Brion, Friderika 135
Bristol lord 46
Bruno, Giordano 80, 109
Büchner, Ludwig 358
Büchner, Georg 19, 20
Bürger, Gottfried August 322
Byron, George Noël Gordon 102, 151, 185, 236, 255, 274

C

Caesar, Caius Iulius 73
Calderon, Pedro de la Barca 157, 162, 165
Campe, Johann Julius Wilhelm 277
Carlyle, Thomas 189
Cato, Marcus Porcius 207
Caxton, William 215
Cervantes, Miguel de Saavedra 5, 9–15, 174, 243, 313, 357, 364
Chamisso, Adalbert von 168
Chateaubriand, François René 40, 48, 213, 260, 262, 268, 269
Chénier, André 262
Choderlos de Laclos, Pierre Ambroise François 186
Constant, Benjamin 244
Cooper, James Fenimore 15, 187, 195, 260, 267
Corneille, Pierre 40
Cotta, Johann Friedrich 280, 282, 283
Cousin, Victor 244
Cromwell, Oliver 74, 184, 189, 204, 264
Cuvier, Georges 106

CS

Csehov, Anton Pavlovics 17
Csernisevszkij, Nyikolaj Gavrilovics 220, 240, 354

D

D'Alambert, Jean le Rond 41
Damiens 46
Dante Alighieri 86, 89, 141, 147, 300
Daudet, Alphonse 269
Daumier, Honoré 221
de Maistre, Joseph Marie 268
Defoe, Daniel 69
Dickens, Charles 220, 241, 250, 320, 338, 340, 341, 352, 396, 402
Diderot, Denis 15, 22, 23, 27, 39, 40, 87, 157, 243, 256, 257, 269, 311, 368
Dilthey, Wilhelm 167
Dimitrov, Georgi 10
Dingelstedt, Franz 310
Dobroljubov, Nyikolaj Alekszandrovics 236, 254. 405, 406
Dos Passos, John 250
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 6, 181, 217, 227, 228, 342

E

Eckermann, Johann Peter 50, 88, 94, 96, 102, 130, 141, 148, 149, 206
Eichendorff, Josef von 180
Engels, Friedrich 15, 17, 76, 89, 131, 132, 153, 154, 207, 209, 210, 218, 257, 281, 288, 297, 301, 305, 316, 323, 335

Ernst, Paul 23
Erzsébet I. 184, 189, 264
Eschenburg, Johann Joachim 29

F

Ferguson, Adam 207
Feuerbach, Ludwig 42, 154, 220, 303, 304, 339, 344, 350, 351, 352, 354, 358, 359, 360, 363, 375, 399, 400, 405
Fichte, Johann Gottlieb 44, 86, 90
Fielding, Henry 10, 48, 156, 215, 263
Fischer, Kuno 115
Flauber, Gustav 229, 239, 269, 342
Flavius Josephus 385
Fodor József 330
Fontane, Theodor 365
Fontenelle, Bernard Le Bovier de 22, 269
Forster, Georg 170
Fourier, François-Marie-Charles 59, 65, 93, 117, 145
France, Anatole 28
Freiligrath, Ferdinand 322, 343
Freytag, Gustav 209, 321, 340
Frigyes Vilmos IV. 167, 314

G

Galilei, Galileo 17
Gáspár Endre 295
Geibel, Emanuel 323
Gentz, Friedrich 282, 283
Geoffroy de Saint Hilaire, Etienne 270
George, Stefan 323
Gibbon, Edward 80
Gneisenau, August 178
Goethe, Johann Wolfgang von 6, 10, 14, 19, 29, 38–166, 169, 172, 174, 175, 176, 177, 179, 181, 182, 186, 188, 193, 203, 204, 205, 206, 213, 214, 215, 220, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 247, 255, 261, 276, 297, 298, 312, 313, 325, 335, 339, 355, 356, 358, 366, 367, 371, 373, 390, 392, 393, 394, 395, 397, 400, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 412
Goeze 46
Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 12, 181, 217, 219, 220, 227, 241
Goldsmith, Oliver 44, 46, 48, 156
Goncourt testvérek (Edmond és Jules) 269
Goncsarov, Ivan Alekszandrovics 405
Gorkij, Makszim 73, 224, 356, 403, 404
Gottfried, Arnold 80
Gotthelf, Jeremias 342, 346, 350, 355, 360, 361, 375, 379, 405
Gouvion-Sanit-Cyr, Laurent 269
Görres, Johannes Joseph von 167
Götz von Berlihingen 73, 77, 78, 80, 96
Grimm, Jacob Ludwig Karl 179
Grün, Karl 66
Guizot, François-Pierre-Guillaume 244, 270, 280, 281
Gundolf, Friedrich 38, 105, 179
Gusserow 348
Gutzkow, Karl 278, 340, 342, 367

**H**

Hamman, Johann Georg 22, 43, 80, 81, 143, 164, 169
Hardenberg, Karl August 177, 178
Haynau, Julius 348
Hebbel, Friedrich 17, 75, 180, 319, 342, 343, 352, 357, 384, 385, 386, 387, 407
Hegedűs Géza 228
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 6, 61, 62, 63, 65, 80, 86, 87, 89, 90, 93, 94, 103, 113, 116, 129, 154, 169, 177, 187, 191, 199, 206, 209, 213, 214, 215, 256, 257, 265, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 317, 318, 325, 329, 337, 338, 380, 392, 406
Heine, Heinrich 6, 14, 15, 22, 71, 151, 168, 181, 209, 232, 238, 261, 277–335, 337, 349, 352, 367
Heine, Karl 279
Heine, Salamon 278
Heinzen, Karl Peter 288
Helmont, Johann Baptist van 80
Helvetius, Claude Arien 262
Herder, Johann Gottfried von 22, 43, 76, 77, 79, 80, 86, 90, 169
Herwegh, Georg Friedrich 310, 322, 323, 324, 339
Hettner, Hermann 349, 357, 383, 389, 390, 391
Heyse, Hermann 86, 367
Hobbes, Thomas 77
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 12, 156, 180, 181, 322, 339, 371, 372, 378
Hohenstaufen-dinasztia 75, 168
Hohenzoller-dinasztia 179, 337, 342, 345
Homérosz 44, 46, 48, 150, 152, 192, 198, 208, 218, 269, 355
Horatius, Flaccus Quintus 281
Hölderlin, Johann Friedrich 198, 220, 221, 274, 275
Huber, Kurt 86
Huch, Ricarda 167
Hugo, Victor 260, 270, 274
Humboldt, Wilhelm von 92, 177
Hume, David 207

**I**

Ibsen, Henrik 36, 226, 331, 407
Immermann, Karl 284, 285, 320, 339, 340

**J**

Jacobi, Friedrich Heinrich 22, 44, 45, 81, 141, 171
Jaconsen, Jens Peter 312, 359
Jánossy Iván 134, 367
Jékely Zoltán 82

**K**

Kálnoky László 94, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 109, 112, 118, 119, 123, 124, 125, 128, 130, 141, 142, 143, 144, 166, 307, 310, 327, 334
Kant, Immanuel 44, 60, 77, 86, 90, 114, 117

Kardos László 168, 283, 285, 299, 315, 324
Karinthy Frigyes 308
Karl August 406
Károly II. 264
Keats, John 220
Keller, Gottfried 336–412
Kierkegaard, Sören 22
Kleist, Heinrich von 178, 179, 221, 222, 225
Klinger, Friedrich Maximilian von 105
Klopstock, Friedrich Gottlieb 44, 74, 89
Korff, Hermann August 38
Kotzebue, August Friedrich Ferdinand von 180
Kozma Andor 126, 149
Körner, Theodor 178, 314
Kraus, Karl 327

L

Lajos XI. 189, 200, 208, 210, 264
Lajos XIII. 263
Lajos XIV. 195, 263
Lajos XVIII. 244
Lajos Fülöp 281, 290, 293, 295
Lamartine, Alphonse-Marie-Louis de 293
Lammenais (La Mennais), Hugues-Félicité-Robert de 270, 304
Lányi Viktor 279, 280, 310, 311, 324, 331, 332, 362
Lassalle, Ferdinand 323
Latouche, Hyacinthe Thabaud de 194
Laube, Heinrich 282, 284
Lavater, Johann Kaspar 81, 118, 131
La Sage, Alain-René 69, 260
Leibniz, Gottfried Wilhelm 337, 338
Lenau, Nicolaus 72
Lenin, Vlagyimir Iljics 42, 76, 192, 218, 220, 238, 239, 240, 241, 242, 335
Lenz, Reinhold 131
Leó X. 304
Lessing, Gotthold Ephraim 19, 21–37, 38, 40, 41, 42, 44, 46, 50, 77, 79, 80, 106, 108, 131, 170, 175, 179, 337, 364, 368, 375, 410
Lewald, Fanny 306
Lewis, Sinclair 250, 393
Lindau, Paul 340
Lucanus, Marcus Aurelius 207
Luden, Heinrich 86, 91, 177
Ludwig, Otto 197, 198, 340, 386
Lukács György 8
Luther, Martin 304

M

Machiavelli, Niccoló 17, 27, 263
Mandeville, Bernard de 110, 363
Mann, Heinrich 342
Mann, Thomas 36
Manzoni, Alessandro 151, 186, 213
Marlowe, Christopher 79
Marx, Karl 6, 10, 13, 14, 40, 45, 77, 78, 90, 111, 112, 113, 115, 177, 209, 218, 244, 273, 281, 284, 285, 286, 287, 288, 293, 298, 301, 302, 304, 305, 312, 318, 320, 321, 323, 327, 328, 335, 338
Mazarin, Jules 194

Medici-család 255, 304
Mehring, Franz 23, 41, 218, 406
Meissner, Alfred 284, 306, 308, 309
Mendelssohn, Moses 22, 41
Menzel, Wolfgang 293, 313, 322
Menzel, Wolfgang 293, 313, 322
Merck, Johann Heinrich 114
Mérimée, Prosper 260
Metternich-Winneburg, Klemens Wenzel Lothar 178, 282
Meyer, Conrad Ferdinand 177, 352, 362, 378
Meyer, Eduard 163
Michelangelo Buonarotti 18
Miklós I. 238
Milton, John 89
Moeller von der Bruck, Arthur 167
Mohamed, Abul Kaszim ibn Abdullah 73
Molière (Jean Baptist Poquelin) 26, 364
Montesquieu, Charles de Secondat 45, 80, 87, 269
Morgan, Lewis Henry 209
Mozart, Wolfgang Amadeus 18, 22, 34, 35, 36, 37, 231
Mózes 301
Mörike, Eduard 321, 335
Möser, Justus 76
Musset, Alfred de 243
Müller, Adam 178
Müller, Wilhelm 321, 322
Münzer, Thomas 105

N

Napóleon Bonaparte I. 49, 74, 84, 85, 90, 102, 169, 177, 178, 195, 220, 244, 245, 247, 255, 263, 266, 271, 272, 275, 288, 290, 314, 325
Napóleon III. 348
Nicolai, Christoph Friedrich 22
Nietzsche, Friedrich 170, 319, 342
Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 61, 62, 167, 173, 174, 175, 176

O

O'Neill, Eugene 17
Osszián 46, 48
Osztrivszkij, Alekszandr Nyikolajevics 17, 224

P

Paracelsus, Theophrastus Bombastus von Hohenheim 80, 109
Paul, Jean 341, 355
Périer, Casimir 283, 289
Petőfi Sándor 236, 240
Petty, Sir William 338
Pfizer, Paul 326
Pindarosz 152
Platen, August von 322, 323, 367
Platón 147, 218
Plutarkhosz 345
Pontoppidan, Henrik 227
Proudhon, Pierre Joseph 295
Pugacsov, Jemeljan 235
Puskin, Alekszandr Szergejevics 19, 20, 71, 150, 152, 182, 185, 186, 188, 205, 217–243, 410

**R**

Raabe, Wilhelm 338, 341, 353
Rabelais, Frençois 58
Racine, Jean 269, 385, 410
Raffaello Santi 18, 221
Ramler, Karl Wilhelm 28
Ravaillac, François 46
Razin, Sztyenka 235
Rembrandt, Harmensz van Rijn 19
Reuter, Fritz 340, 341, 353, 355, 364
Ricardo, David 129, 338
Richard I „Oroszlánszívű" 189, 201, 264
Richardson, Samuel 39, 41, 47, 48, 69, 131
Richelieu, Armand-Jean du Plessis 194, 255, 263, 291
Rilke, Raine Maria 247
Robert, Ludwig 317
Robespierre, Maximilien-Marie-Isidore de 105, 169, 291, 293, 369, 379
Rotschild-ház 291
Rousseau, Jean-Jacques 22, 26, 27, 39, 40, 41, 43, 45, 47, 48, 77, 80, 87, 145, 186, 281, 345, 346, 347, 351, 354, 364
Royer-Collard, Pierre-Paul 244, 260
Ruge, Arnold 313, 323

**S**

Saint-Just, Louis-Antoine-Léon 305
Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy 270, 296, 297, 303
Samil 348
Sand, George 180, 201, 260, 268, 407
Sárközi György 84, 88, 107, 108, 109, 118, 121, 122, 127, 137, 138, 140
Say, Jean-Baptiste 244
Scharnhorst, Gerhard von 178
Schelling, Friedrich Wilhelm 67, 86, 87, 90, 115
Schiller, Friedrich Johann Christoph 23, 28, 42, 46, 47, 55, 57, 61, 69, 77, 86, 92, 93, 131, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 165, 170, 172, 179, 224, 233, 235, 261, 274, 275, 276, 339, 344, 348, 400, 408
Schlegel, August Wilhelm 170, 172, 176, 322
Schlegel, Friedrich 22, 55, 56, 167, 168, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 316
Schleixermacher, Friedrich Ernst Daniel 172, 174, 176
Schopenhauer, Arthur 125, 337
Schön, Theodor von 177
Schönemann, Lili 135
Schönkopf, Käthe 135
Schütz, Wilhelm von 113
Scott, Walter 7, 15, 75, 151, 182–216 236, 260, 264, 267, 409
Seneca, Lucius Annaeus 27
Shakespeare, William 5, 13, 14, 16–20, 26, 27, 54, 55, 75, 150, 152, 155, 157, 170, 182, 226, 237, 251, 313, 355, 356, 357, 361, 362, 364, 365, 384, 408, 410, 412
Shelley, Percy Bysshe 220, 221
Sickingen, Franz von 77
Sismondi, Jean-Charles-Léonard Sismonde de 270, 338

Solger, Karl Wilhelm Friedrich 316, 317, 328
Solohov, Mihail 14, 15
Soret, Frédéric 127
Spielhagen, Friedrich 340
Spinoza, Baruch 33, 57, 80, 313
Madame de Staël, Anne Louise Germaine 38, 260
Stahr, Adolf 306
Stein, Karl 177
Stein, Charlotte von 406
Stendhal (Henry Beyle) 6, 48, 65, 69, 151, 182, 185, 194, 218, 220, 227, 243, 245, 259–276, 377, 392, 393
Sterne, Laurence 10
Stifter, Adalbert 342
Storm, Theodor 343, 353, 366, 378
Strich, Fritz 38
Stuart Mária 189, 220, 207, 264
Stuart-dinasztia 188, 192, 202, 209, 210
Sue, Eugène 195, 264
Swift, Jonathan 10, 11, 12, 338

**SZ**

Szabó Lőrinc 235, 286, 307
Szaltikov-Scsedrin, Mihail Jevgrafovics 11, 221
Szókratész 8
Szophoklész 16, 19, 26, 226

**T**

Taine, Hippolyte Adolphe 184, 201
Tauentzien, Bogislaw 23
Thierry, Amédée Simon 209, 270
Thurzó Gábor 380
Tieck, Ludwig 170, 174, 176, 179, 230, 316, 355, 372, 373, 378
Tiziano Vecellio 304
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 6, 7, 15, 165, 187, 195, 207, 217, 228, 241, 380, 381, 392, 394, 400, 403
Tudor-dinasztia 184
Turgenyev, Ivan Szergejevics 13, 405
Türk, Hermann 87

**U**

Uhland, Ludwig 180, 314, 316

**V**

Varnhagen von Ense, Karl August 280, 281, 284, 288, 289, 391
Varnhagen, Rahel 281
Vergilius Maro, Publius 208
Verlaine, Paul 247
Vico, Giambattista 80, 187
Vischer, Friedrich Theodor 94, 95, 104, 105, 120, 313, 391, 402
Vogt, Karl 358
Voltaire (François-Marie Arouet) 12, 22, 41, 45, 87, 131, 260, 269, 281, 338
Voss, Johann Heinrich 177, 322
Vulpius, Christiane 133

**W**

Wagner, Heinrich Leopold 130, 131
Wagner, Richard 36, 231, 267, 331, 342, 343, 352, 383, 384, 386
Washington, George 57
Weerth, Georg Ludwig 323, 335
Wellington, Arthur Wellesley 290
Werner, Zacharias 179
Wieland, Christoph Martin 22, 86, 159
Wienbarg, Ludolf 285, 325
Winckelmann, Johann Joachim 38, 100, 153, 170, 218
Wynken de Worde 215

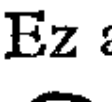
**Z**

Zelter 93, 94, 99, 161
Zimmermann, Robert von 76
Zola, Émile 265, 269

# Tartalom


Előszó ..... 5
Cervantes: *Don Quijote* ..... 9
Shakespeare időszerűségének egyik vonatkozásáról ..... 16
Lessing: *Minna von Barnhelm* ..... 21
Goethe: *Az ifjú Werther szenvedései* ..... 38
Goethe: *Wilhelm Meister tanulóévei* ..... 53
Goethe: *Faust* ..... 71
A keletkezéstörténethez ..... 72
Az emberi nem drámája ..... 88
Faust és Mefisztó ..... 107
A Margit-tragédia ..... 130
Stíluskérdések: „A művészi korszak vége" ..... 147
A romantika a német irodalomban ..... 167
Walter Scott ..... 182
Puskin helye a világirodalomban ..... 217
Balzac: *Elveszett illúziók* ..... 243
Balzac és Stendhal vitája ..... 259
Heine mint nemzeti költő ..... 277
Gottfried Keller ..... 336
A kor ..... 336
Demokrácia ..... 342
Népiség ..... 355
Rezignáció ..... 366
Novellák ..... 371
Regény ..... 388
Humanizmus ..... 404
Tárgymutató ..... 413
Névmutató ..... 449

Lukács György: Világirodalom I.
Kiadja a Gondolat, a TIT Kiadója
Felelős kiadó a Gondolat Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Marx József
Műszaki vezető: Kálmán Emil
Műszaki szerkesztő: Károlyi Gábor
A borító és kötésterv Kálmán Emil munkája
Megjelent 5 000 példányban
28,75 (A/5) ív terjedelemben
Ez a könyv az MSZ 5601–59 és 5602–55 szabványok szerint készült



69.1336 – Athenaeum Nyomda, Budapest – Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató